

أصوات على هامش الحرب

كتابة المرأة عن الحرب الأهلية في لبنان

المجلس
الأعلى
للثقافة



ترجمة: سلام هزين
مراجعة: سمير توفيق

تأليف: ميريام كوك

المشروع القومي للترجمة

958



المشروع القومي للترجمة

أصوات على هامش الحرب

كتابة المرأة عن الحرب الأهلية في لبنان

تأليف

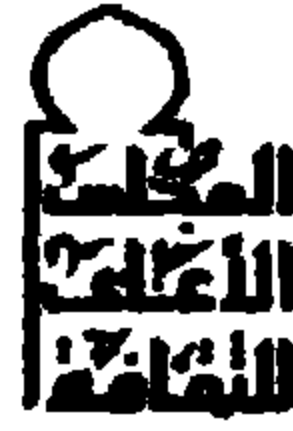
مريام كوك

ترجمة

صلاح حزين

مراجعة

سحر توفيق



٢٠٠٥

المشروع القومي للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٩٥٨
- أصوات على هامش الحرب
(كتابة المرأة عن الحرب الأهلية في لبنان)
- ميريام كوك
- صلاح حزين
- سحر توفيق
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب:

War's Other Voices:
Women Writers on the Lebanese Civil War
by: Miriam Cooke
Copyright © Miriam Cooke
Published by the Cambridge University Press

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة.
شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤
EL Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo
TEL: 7352396 Fax: 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة.

المحتويات

7.....	شكر و عرفان
9.....	مقدمة
	الجزء الأول: تجربة مختلفة
31.....	الفصل الأول: رقصة الرعب
49.....	الفصل الثاني: الحاجة إلى أسطورة
73.....	الفصل الثالث: بصوت جديد
	الجزء الثاني: تعبير مختلف
119.....	الفصل الرابع: أصوات النساء في الأدب العربي
145.....	الفصل الخامس: المسئولية
	الجزء الثالث: وعى جديد
201.....	الفصل السادس: ثم أود أن أبعث
237.....	الفصل السابع: الإقلاع عكس الزمن
267.....	الخاتمة
279.....	المراجع

شكر وعرفان

لم يكن من الممكن إنجاز هذا الكتاب دون تعاون كثير من الناس. وعلى الرغم من أنني المسئولة الوحيدة عن الآراء الواردة هنا، فإنني ما كنت لأكتب كلمة دون أن أدرك أن هناك الكثيرين ممن دعموني وشجعوني على الأمر الذي يبدو على الدوام واحداً، إن لم يكن الوحيد، بين أكثر الأعمال فردية.. ألا وهو الكتابة.

أود أن أعرب عن امتناني للدعم المؤسسي وللزمالة التي حررتني من مسؤولياتي الأخرى؛ لذا فإنني أشكر مؤسسة فولبرايت ومجلس بحوث العلوم الاجتماعية والجمعية الأمريكية للنساء الجامعيات وكلية ترينيتي للآداب والعلوم في جامعة ديوك.

وأود أن أتقدم بالشكر إلى "طرفيات بيروت" اللواتي التقيت بهن وقابلتهن خلال إقامتي المطولة في بيروت مرتين في عامي ١٩٨٠ و١٩٨٢، وبينهن كلير جبيلي وإملى نصر الله وغادة السمان وهدى نعماني وديزي الأمير وليلى عسيران وليلى السايح ونهاد سلامة وتيريز عواد، وكذلك أولئك اللواتي قابلتهن في أماكن أخرى وبينهن إيتيل عدنان وحنان الشيخ وإيفلين عقاد؛ فقد كن جميعاً كريمات وشجاعات بلا حدود. كنا نلتقي في أكثر الظروف صعوبة لتبادل الآراء والكتب والصداقة. ولم تكن القنابل لتحول دون رغبتنا في إجراء الحوارات الثقافية والإنتاج الجماعي. كنا جميعاً نشارك في مشروع بدا لنا أهم من الأمن الذي لم يكن يستمر إلا سويحات قليلة.

أود أن أشكر جولندا أبوناصر وإيرين لورفينج وروز غريب لترحيبهن بي في الجامعة الأمريكية ببيروت، ولجعلهن إقامتي في عام ١٩٨٢ جد مثمرة. وأود أن أشكر جانيت هايد كلارك التي كانت تستمع في كل ليلة من ليالي ربيع عام ١٩٨٢ بصبر وأنا أروي بحماس حكايات عن مغامرات عجيبة أخرى. وكانت تسكب لي كأساً من الشراب وتبتسم بهدوء لسذاجتي. وأود أن أشكر دوروثيا فرانك لما تكنه للأدب من حماس كان يبعث الحيوية في بعض الأحداث رغم الحرب، كما حدث في يوم جميل من أيام شهر مايو قضيناه في قرية بصبوص. وأشكر أيضاً

فريد منصور لسماحه لى باستخدام لوحته المؤثرة للسيدة العذراء وابنها غلافًا
لكتاب لم يكن أحد واثقًا من أنه سوف يكتب فى يوم من الأيام. كما أود أن أشكر
ناديا كيمب التى كانت على الدوام فى رفقتي، وخصوصًا حين كانت تسوء الأمور.
أود أن أشكرها لعبورها الخط الأخضر فى اليوم الخامس للغزو لتأخذنى خارج
منطقة الخطر؛ فقد جعلها شعورها بالمسئولية عن صديقة لها تنسى سلامتها
الشخصية.

وأود أن أشكر الذين قرأوا مخطوطة الكتاب وقدموا لى ملاحظات لا تقدر
بثمن: إبيت كوك وهلى كوك وألبرت حوراني وروجر ألن وفدوى مالتى
دوجلاس ومارجوت بدران ونبية غطاس وسارة روديك وإيفلين عقاد، وأخص
بالذكر ليز كلارك لتفضلها بالمشورة.

ولكن، وقبل كل شيء، أود أن أشكر بروس ب. لورنس الذى كان على مدى
السنوات الست الماضية رفيقًا لا يكل وناقداً مدققاً ومؤيداً مخلصاً، وكان له الفضل
فى إرشادى إلى طريق الكتابة النسوية، وأتاح لى تطوير قدراتى التى كنت قد
بئست من تحقيقها، فله أهدى هذا الكتاب.

مقدمة

قد يفترض الناقد أن هذا كتاب مهم؛ لأنه يتناول موضوع الحرب. لكنه قد يرى أيضًا أنه كتاب يخلو من الأهمية؛ لأنه يتناول مشاعر امرأة في غرفة استقبال. فمشهد في ساحة القتال أكثر أهمية من مشهد في دكان. (فرجينيا وولف، غرفة تخص المرء وحده A Room (Of One's Own, p. 77).

بدأت الحرب الأهلية اللبنانية في ١٣ أبريل عام ١٩٧٥، قبل انتهاء حرب فيتنام بأسبوعين. وفي عصر يوم الرابع من يونيو ١٩٨٢ هاجمت القوات الإسرائيلية لبنان، وبعد ذلك بيومين غزت أراضيها. وتغير، فجأة، وضع ظل سائداً لمدة سبع سنوات، ولكن خلال هذه السنوات السبع التي سبقت الغزو الإسرائيلي كانت خيوط نسيج المجتمع اللبناني قد بدأت في التفكك، مفسحة المجال لتحول في الوعي الوطني.

يمثل لبنان حالة الامتحان الذي ترد فيه الأسئلة المتواترة بالنسبة لبلدان أخرى، والتي تابعها العديد من الباحثين في سياقات علمية مختلفة. ما العلاقة بين الحرب والأدب؟ وما الإمكانيات التي تتخلق؟ وما العوائق التي تفرضها اللغة؟ وما دور مجموعة تعرف بأنها أقلية - سواء حسب المقاييس الاقتصادية/الاجتماعية أو مقياس التوجه الديني أو وفقاً لنوع الفرد رجلاً كان أو امرأة؟ وكيف تشارك مثل هذه الأقلية في الحرب وكذلك في الأدب الناتج عنها؟!

قبل الحرب كان لبنان مركزاً أدبياً يجتذب الكتاب من أكثر أنحاء العالم العربي. كان هناك العديد من دور النشر والمنتديات والصحف الأدبية. وكان الشعر، كما في جميع أنحاء العالم العربي، ذا أهمية إخبارية، ولكن في وسط كل هذه المعمعة الأدبية لم يبرز سوى عدد قليل جداً من النساء.

في عام ١٩٧٦ كان الوضع قد تغير؛ إذ كانت الحرب قد أفرزت نشاطاً أدبياً واسعاً^(١) - وكان أبرز وأكثر المعبرين عن هذا النشاط من النساء. فكيف حدث

ذلك؟ ولماذا كانت تكتب النساء؟ وأي تأثير كان للكتابة على هؤلاء النساء؟ وكيف صاغت الحرب، التي تعتبر تقليدياً نشاطاً ذكورياً من الناحيتين التجريبية والأدبية، ضمير النساء؟ وما الذي "كشفه تاريخ المرأة خلال تلك الفترة عن سياسات الحرب؟".^(٢)

إن دراسة الكتابات النسوية عن الحرب تعنى وضع الكاتبات في مكانهن المناسب في مجتمعهن الحربى. إن حياتهن، مثلها في ذلك مثل كتاباتهن، هي التي ستعبر بجلاء عن رد فعل النساء على الجملة القائلة "إن الحرب هي شأن الرجال"، هذا ما قاله هكتور لأندروماك عقب حروب طروادة. ويبدو أن التاريخ قد أثبت ادعاء هكتور، ليس لأن النساء غائبات عن ميدان المعركة، لكن لأنهن غائبات عن صفحات كتب التاريخ، إلا بصفتهم ممرضات أو تابعات للمعسكرات. لقد استمرت الحرب عبر الكتابة عنها بقدر ما استمرت عبر الأسلحة، وكان مؤرخوها المتحمسون عادة من الرجال. فالرجال هم الذين خلقوا أسطورة الحرب، وهم الذين منحوا أنفسهم ألقاب الجنرالات والقادة والمحاربين والمنظرين العقائديين، ثم خصوا النساء بأدوار التأييد والمساعدة، وأطلقوا على تجاربهن أسماء تجعل منهن بمثابة الخلفية للوحة الحرب، خلفية تساعد على إظهار الأبطال أكثر وضوحاً وتميزاً فيها.

ولكن في العصر الحديث باشرت النساء رواية أخبار الحرب. فلم يعدن مجرد قارئات سلبيات لهذه الروايات، ولا هن بطلات سلبيات (ذرائع للمعارك، سبايا، جوائز للحلفاء، أو أشياء يجب حمايتها أو مهاجمتها)، ولا حتى بطلات ذوات نشاط هامشى (ممرضات، جاسوسات، مشجعات، أمهات وطنيات ينجبن محاربين جددًا بلا توقف، أو شبيهات دليّة، أو متطوعات لعمل الشطائر)، لقد أصبحن كاتبات نشطات. وفي تحليل ساندرنا جلبرت حول ردود الفعل الأدبية للمرأة في الحرب العالمية الأولى، يكتشف القراء عواطف متعددة ومختلفة كألوان الطيف، تتراوح بين الوطنية الشوفينية المغالى فيها، إلى التعاطف مع الحلول السلمية ورفض الحرب. كانت هناك الكاتبات البيض المرفهات من أمثال إديث وارتن وويلا كاتر وماي سنكلير، اللواتي رفضن الاعتراف بواقع الجبهة؛ فبالنسبة لهن كانت الجبهة "مكاناً للحرية"، في حين كانت بالنسبة للرجال "تتعلق بالشلل والتلوث"؛ بل إن كاتبات مثل روز ماكولى عبرت عن حسدها لمواقع الجنود في الخنادق، في

حين هلت أخريات للحرية المكتشفة حديثاً التي جلبتها الحرب على جبهة الوطن:

لقد سهلت الحرب التحرر ليس فقط من سفاسف الأمور
الخاصة بقاعات الاستقبال والفساتين، بل أيضاً التجاوز
غير المسبوق للعوائق العميقة التي فرضتها الأوار
التقليدية للرجل والمرأة.

أما النساء الأخريات فكان لديهن إحساس جديد بالتضامن أدى إلى رؤى
عرضية لليوتوبيات الأنثوية، كما في رواية تشارلوت بيركنز جيلمان «أرض
النساء» (Charlotte Perkins Gilman, Herland, 1915).^(*) وتخلت بعضهن، مثل
أليس ماينيل، الخطوط العامة لمجتمع ما بعد أبوى ستدخل النساء في نسيجه.⁽³⁾
ووجدت المناصرات لعدم العنف في فرجينيا وولف ناطقة مفوهة بلسانهن.

كل من عاش حرباً، حتى لو كان ذلك على أطرافها، شارك فيها، ولا ينطبق
هذا على بلد كما ينطبق على لبنان؛ فبتحويل ريشات الكتابة إلى أنصال، حولت
الكاتبات اللبانيات ما بدأ في نزوة الأزمة⁽⁴⁾ إلى كشف إبداعي. قادهن عنف
الحرب وإلحاحها إلى صياغة بعض أكثر التجارب كثافة وإيلاماً. وعندما كسرن
جدران الصمت، كتبت النساء أخيراً قصصهن الخاصة.⁽⁵⁾ وعندما رأين شكل
حياتهن يتطور وينمو تحت ريشة أقلامهن، بدأن يدركن ما كنّ عليه وما يمكن أن
يصبحه.⁽⁶⁾

تقوم هذه الدراسة بمهمتين في آن واحد: التعريف بمجموعة جديدة من
الكاتبات العربيات اللاتي تجمع بينهن خلفية مشتركة هي كل من بيروت، والحرب
اللبانية؛ والمهمة الأخرى هي دراسة الأدب العربي الحديث - خاصة ذلك الأدب
الذي يتناول تلك الحرب، وذلك من وجهة نظر النظرية الأدبية النسوية المعاصرة.
والمهمتان غير متساويتين؛ فالأولى استكشافية ومتشعبة، والثانية تحليلية وشاملة،
إلا أن الثانية لا تصبح ذات قيمة إلا حين يتم تأمين الأولى.

(*) تشارلوت بيركنز جيلمان Charlotte Perkins Gilman: كانت ناقدة اجتماعية وكاتبة نسوية في الولايات
المتحدة في الفترة من 1890-1930، وتعتبر روايتها اليوتوبية Herland (1915) التي تدور حول قرية
غريبة كل سكانها من النساء، من كلاسيكات الكتابة النسوية في الولايات المتحدة. [المراجعة]

فى الفصول الثلاثة الأولى أرسـم خلفية الحرب الأهلية مع تركيز خاص على شخصيتها المميزة وأثرها على النشاط الأدبى. وبما أن لبنان، تاريخياً، كان موقعاً يخوض عليه الغرباء معاركهم، فكيف اختلفت هذه الحرب؟ وكيف استطاع الكتاب أن يلعبوا دوراً قيادياً فى حرب تتحاشى القيادات؟ وأى الأساطير خلقوها، وأى لغة استخدموها للوصول إلى مشاعر قرائهم الفاترة؟ للإجابة على هذه الأسئلة انظر بشكل خاص إلى بروز نواة من الكاتبات اللواتى أطلقت عليهن اسم طرفيات بيروت.

وفى الفصول الأربعة الأخيرة أقوم بتحليل كل ما كتب عن هذه الحرب لتحديد الإسهامات المحددة التى قدمتها طرفيات بيروت للخروج بفهم للحظة الصدمة فى تاريخ وعى المجموعة. لقد كتب الرجال عن الاستراتيجية والأيدولوجيا والعنف. أما طرفيات بيروت، وبغض النظر عن المذهب الدينى والتوجه السياسى، فقد كتبن عن الطابع اليومى للحرب. كتب الرجال عن القلق الوجودى فى حين كتبت النساء عن الشعور بالوحدة بعد أن غادرهن المحبون. كتب الرجال بتحدٍ عن الثورة، أما أولئك النسوة فقد كتبن بغضب ضد الهجرة. والفرق بين هذه الكتابة وتلك لا يدل ضمناً على التفوق أو الدقة، وإنما فقط على وجهة نظر أخرى. كتبت طرفيات بيروت من الأطراف الداخلىة؛ فقد أجبرن على المشاركة لأن الحرب كانت فى كل مكان. أما الرجال فكتبوا من فوق الزلزال مباشرة. وضمت كتابة الرجال قائمة بالوحشية والغضب واليأس، أما كتابات هؤلاء النسوة فقد عكست مزاج الحرب وظهور وعى نسوى.

من هن طرفيات بيروت؟ إنهن مجموعة من الكاتبات اللواتى تقاسمن بيروت بوصفها وطناً والحرب بوصفها تجربتهن. لقد كن على الأطراف بمعنيين: معنى مادى، فقد نشتن فى أرجاء مدينة تدمر نفسها، ومعنى ثقافى، لأنهن كن يتحركن فى عوالم منفصلة. كتبن وحدثن، ولأنفسهن، ولم يكن لديهن وعى بأن كتابتهن مرتبطة بكتابات الأخرىات، إلا أن وجهة نظرهن الطرفية أضفت بصيرة نافذة على الحرب بشكل كلى، ووحدت بينهن، وأتاحت لهن فوق ذلك أن يحطمن ويعدن هيكلة المجتمع حول مركز جديد.

يميل الأدب إلى خلق معايير ذاتية المرجعية، معايير لا تضم في تأملاتها إلا أولئك الذين يكتبون باعتبارهم مدرسة أو حركة أو مثلاً نموذجياً. ورغم أن طريفات بيروت لا يشتركن في المزايا العادية أو المتوقعة للتقدير الأدبي، فإنهن جديرات بأن يدخلن قوائم الأدب الحديث في الشرق الأوسط. ولكن كيف يمكن تعريفهن، أو كيف يمكن موضعة أولئك اللواتي تشكلت تجاربهن في حرب هي، بطبيعتها، التي فرقتهن وشتتت أصواتهن؟

لم يتضح لي على الفور أنني كنت قد تعثرت بصورة جديدة من صور الأدب العربي الحديث. كانت المشكلة الرئيسية التي واجهتني كباحثة هي كيف يمكنني الولوج إلى أدب لم يكن معروفاً في الخارج، ولم يكن معروفاً عنه سوى القليل في الداخل، المقيمت في بيروت مثلاً. والعديد من الكتاب اللبنانيين يغطون جزءاً من تكاليف النشر على الأقل، ثم يضطلعون بمسئولية جزئية في عملية التوزيع. وحين تكون الشوارع غير آمنة والمكتبات في مناطق مهددة يشعر الكتاب بالتردد في توزيع النسخ، فلا يوزعون إلا القليل منها، في انتظار اللحظة المناسبة لتوزيع النسخ المكومة في منازلهم، والتي قد تريبو على الألف نسخة من الكتاب. ونتيجة لذلك فإن الكتب التي وضعها مؤلفون معروفون تباع على الفور تقريباً، كما أن الحصول عليها يجب أن يتم من خلال المؤلفين أنفسهم. ومن الصعب معرفة أماكن وجود هؤلاء الكتاب؛ إذ إن الحرب جعلت السكان في حركة دائبة، حتى استخدام الهاتف كان محدوداً، فقد كانت معظم أجهزة الهاتف معطلة. ولم يصدر دليل جديد للهاتف طوال الفترة من ١٩٧٥ وحتى ١٩٨٣.

حين ذهبت إلى لبنان في نيسان (أبريل) عام ١٩٨٢ كباحثة في مؤسسة فولبرايت، كانت العقبة الأولى وربما الأعظم التي واجهتني هي تحديد أماكن وجود الكتاب. ولحسن الحظ كنت قد قابلت الشاعرة مي ربحاني في واشنطن دي سي، وكانت قد أعطتني رقم هاتف أخيها في الإنترنتاشونال كوليغ وهي المدرسة الثانوية التابعة للجامعة الأمريكية ببيروت. وقد رحب بي أمين الريحاني بحرارة وأعطاني أسماء نحو عشرة كتاب وأرقام هواتف نحو خمسة منهم، وحذرنى من أن الأرقام لن تعمل جميعها، وكان على حق. وعلى أية حال، نجحت في الاتصال باثنين من هؤلاء الكتاب، وحددت مواعيد معهما، والتقيت بهما، وتحديثاً، وأعطيتني مزيداً من الأسماء، وأجريت المزيد من الاتصالات.. وبدأت رحلتي البحثية.

وما إن انقضت ثلاثة أشهر، حتى كنت أغادر ميناء جونبة، وكان الإسرائيليون في جنوب بيروت. كنت قد جمعت عددًا من أرقام الهواتف و/أو العناوين الخاصة بنحو أربعين سيدة وعشرة رجال كانوا يمثلون معظم الاتجاهات الدينية والفكرية (سنة وشيعة وموارنة وكاثوليك لاتينيون وأرثوذكس شرقيون ودروز ويساريون ويمينيون وبعثيون وناصريون)، ولكنهم جميعًا تقريبًا كانوا ينتمون إلى خلفية اقتصادية واحدة؛ فقد كانوا إما من الطبقة المتوسطة أو من الشريحة العليا منها. ولو لم تكن هناك حرب لكان من الممكن توسيع قائمتي، ولكن أي كاتب مضاف إلى هذه القائمة كان سيقسم خصائص من قابليتهم ودرست إنتاجهم الكتابي. وعلى الرغم من أن قائمتي لم تكن شاملة، فإنها تمثل أوسع نتاج أدبي كتب في ظل هذه الحرب. وهذه الكتابات - روايات وقصص قصيرة ومقالات وقصائد بالعربية والفرنسية والأرمنية والإنجليزية وكذلك باللبنانية^(٧) - تمثل إضافة قيمة للأدب الحديث في العالم العربي.

في محاولتي التعرف على طبيعة هذا الإنتاج الأدبي، أخذت في الاعتبار جميع من كتب بغض النظر عن حجم ما كتبته. فهناك من كتبت روايتين أو ثلاثة، وهناك من لم تكتب سوى قصيدة، غير أنهم اجتمعن سويًا، ليس فقط بسبب إقامتهن في بيروت وتجربتهن في الحرب، بل بسبب تأملاتهن الإبداعية التي صيغت في أنواع أدبية عدة. لهذا السبب تحديدًا رأيت من المفيد أن نسميهن "طرفيات بيروت".

إن طرفيات بيروت كمجموعة هن محور هذه الدراسة. ولكن كلاً منهن، بقدر متفاوت، تلقى تركيزًا على تجربتهن في أحد فصول الكتاب. فبعض الفصول تتضمن مجموعة كبيرة من الأصوات التي يمكن أن ترسم جزءًا من الصورة، في حين ركزت بعض الفصول على عدد من الكاتبات اللواتي يمكن اعتبار أعمالهن أكثر تمثيلًا لحالات أو مفاهيم تشترك فيها العديد من الكاتبات.^(٨) وأحد ملامح هذا الأدب تطور إلى صورته المتكاملة في أعمال كاتبة بعينها، فجاء الفصل بأكمله شرحًا لأعمالها.

وبغض النظر عن الاختلافات بينهن فإن قائمة طرفيات بيروت تشمل: غادة السمان وحنان الشيخ وإملى نصر الله وليلى عسيران وديزي الأمير وكثير جبيلي

(وهي تكتب بالفرنسية) وإثيل عدنان (وهي تكتب بالإنجليزية والفرنسية) وكل منهن تستحق مقدمة مختصرة عن حياتها.

إن أشهر طرفيات بيروت وأكثرهن شعبية لدى القراء هي غادة السمان المولودة في الشامية، سوريا، ١٩٤٢. وكان والدها - وهو أكاديمي عصامي ينحدر من أسرة ريفية فقيرة - أستاذًا للقانون، ثم أصبح عميدًا لكلية الحقوق، وأخيرًا رئيسًا لجامعة دمشق، فوزيرًا للتعليم في سوريا. أما والدتها، وكانت كاتبة، فقد توفيت "قبل أن أعي وجودها".^(٩) أما غادة السمان فقد حضرت إلى بيروت عام ١٩٦٤. وبعد نيل درجة البكالوريوس من جامعة بيروت الأمريكية سافرت إلى لندن؛ حيث حصلت على الماجستير عن رسالتها عن "مسرح العبث"، وهو موضوع مناسب تمامًا لها هي التي تبدو وكأنها تتعامل مع الحياة باعتبارها مسرحًا عبثيًا، وهي نفسها الشخصية الرئيسية التي تؤدي أي دور تجده مناسبًا في أية لحظة.

غادة السمان، نشر أول أعمالها في مطلع الستينيات، ومع حلول عام ١٩٧٠ كانت قد حصلت على إعجاب ملحوظ من جمهور من القراء. كتبت عن الصراع العربي الإسرائيلي، وعن المظالم الاجتماعية وخاصة ما يتعلق بالنساء، وكذلك عن القبضة الخانقة للتقاليد. وفي ١٩٧٥ نشرت روايتها بيروت ٧٥، التي اعتبرت نذيرًا بالحرب. وفي العام التالي كتبت ونشرت روايتها كوابيس بيروت وهي فانتازيا مرعبة عن جانب من الحرب كانت شاهدة عليه: معارك الفنادق سيئة الصيت التي اندلعت في أكتوبر ونوفمبر ١٩٧٥. وكانت تجلس يوميًا، وعلى مدى شهرين، من الساعة الخامسة صباحًا وحتى الساعة مساءً لتكتب هذه الرواية الضخمة، وهي في حالة أشبه بمن وقع تحت تأثير تنويم مغناطيسي.

وبينما كانت تحت حصار حقيقي احترقت مكتبتها، بما في ذلك كثير من كتاباتها غير المنشورة، فأدركت أنها لم تعد تملك ترف أن تترك كتاباتها تتراكم بهدف جمع مختارات منها ثم نشرها يومًا ما. وكان زوجها بشير الداعوق، وهو صاحب دار تاليا للنشر، قد افتتح فرعًا لها أسماه منشورات غادة السمان. وفي ١٩٧٨ بدأت في نشر، وإعادة نشر، أعمالها "غير الكاملة" والتي تضمنت مجموعة جديدة من القصائد بعنوان اعتقال لحظة هاربة، ١٩٧٩، والتي تطالب فيها بحب

مستحيل، والقبيلة تستجوب القتيلة، ١٩٨١، وهي مجموعة من المقابلات اختارتها للنشر من بين مقابلات أجريت معها بين ١٩٦٩ و ١٩٨٠. وتتميز هذه المقابلات، مثلها في ذلك مثل أعمالها الأخرى، بالتحدى الثورى واحتقار الوسطية،^(١٠) وهي ترى أن الحرب الأهلية كان لها أثر إيراز أسئلة سرمدية من نوع: ما دور الفنان؟ هل الكتابة أكثر فعالية من القتال؟^(١١)

حنان الشيخ (ولدت ١٩٤٥)، نشأت في رأس النبع، وهو حي بيروتى شديد المحافظة والتخلف، في كنف والد تقي صارم وكادح. وبعد تلقى العلم في مدرسة ابتدائية محلية للفتيات المسلمات أقنعت حنان والدها بأن ينقلها إلى المدرسة الأهلية، وهي مدرسة حديثة. وكانت هذه الانطلاقة الأولى لها خارج رأس النبع هي التي جعلتها تدرك كم كانت مضطهدة؛ فبدأت تساهم بكتابة المقالات في صحف مثل النهار. ولكن مشاعر التمرد لديها تسارعت مع بدء رفضها لكل شيء وكل شخص جاء ليحول بينها وبين حريتها المكتشفة حديثاً.

في عام ١٩٦٣ شعرت بأن عليها أن تغادر لبنان، فذهبت إلى القاهرة وليس في جيبها سوى مائة جنيه مصرى. وهناك درست في الكلية الأمريكية للبنات، وقضت هناك أربع سنوات كتبت خلالها روايتها الأولى انتحار رجل ميت. وفي ١٩٦٧ عادت إلى بيروت لاستئناف عملها في الصحافة، ولكنها لم تمكث طويلاً؛ ففي أوائل السبعينيات، أن غادرت إلى السعودية لعام واحد.

أمضت حنان الشيخ الشهور السبعة الأولى من الحرب في بيروت، ولكنها رحلت بعد ذلك تراودها مشاعر قرف، وبدون أى إحساس بالذنب؛ فلقد شعرت أن من المستحيل عليها البقاء في مكان "الشكل الوحيد الممكن للحوار فيه هو حوار الطرشان". واستقرت في لندن مع القيام برحلات منقطعة إلى لبنان لزيارة والدها. لكن الحرب كانت قد أشعرتها بالغربة عن بلدها، وجعلتها تدرك أنها مهما بلغت من القوة كامرأة فليس لأنها لبنانية، بل لأنها عربية.^(١٢)

كل ما أنتجته حنان الشيخ من أدب بعد ١٩٧٠ كُتب خارج لبنان: فرس الشيطان، ١٩٧١، في السعودية حيث عاشت لمدة عامين؛ حكاية زهرة، ١٩٨٠، روايتها المثيرة للجدل عن الحرب، كُتبت في لندن؛ وردة الصحراء، ١٩٨٢، وهي

مجموعة من القصص القصيرة، كتبتها في السعودية، ومخطوطة لم تنشر حول أربع نساء في مدينة صحراوية كتبتها في لندن.

إملى نصر الله (ولدت ١٩٣٨)، غادرت بلدة كفير في جنوب لبنان حين بلغت التاسعة من عمرها، وحين دخل أخوها المدرسة أرادت هي أيضاً أن تذهب، فكتبت إلى عم لها كان قد هاجر إلى وست فرجينيا فاستجاب لها على الفور، ووفر لها تكاليف الدراسة في مدرسة داخلية في الشويفات. وبعد دراستها هناك عملت فيها مُدرّسة لمدة عامين قبل أن تكمل دراستها في جامعة بيروت الأمريكية وكلية البنات الأمريكية (اليوم كلية بيروت الجامعية). وبعد تخرجها عملت مدرسة في المدرسة الأهلية حيث كانت حنان الشيخ طالبة، وخلال دراستها وعملها معلمة، كانت تكتب للصحافة وأجهزة الإعلام البيروتية.^(١٣)

لم يمح بريق العاصمة من ذاكرتها "أخواتها الأقل حظاً" اللواتي تركتهن خلفها في كفير، فكانت تدرس وتعمل وتكتب لهن أيضاً مطالباً بالحرية التي ستعلمهن المسؤولية. ومن خلال أعمالها كانت تحضن على عدم قضاء حياتهن في انتظار دائم يحلمن بالمستحيل، عليهن أن يبادرن إلى العمل الآن، وأن يتحررن من الماضي الذي يكبلهن.

ولكن منذ اللحظة التي حققت فيها انقطاعها عن الحياة المكبلة بالتقاليد، بدا وكأن نصر الله يعذبها شعور مقلق بأنها قد خسرت جزءاً أساسياً من نفسها حين غادرت القرية. وقد انعكس هذا القلق في كتاباتها؛ ففي روايتها الأولى *طيور أيلول*، ١٩٦٢، التي صدر منها حتى الآن ست طبعات، تقول إحدى الفتيات بعد مغادرتها القرية:

أنا لست مرسال بعد اليوم. وإذا ما عدت في الغد إلى أحضان قريتنا، إلى حضن أمي، فسأكون كالسياح الذين يشوقهم أن يروا سحر الشرق، ويتعرفوا سحره وغموضه. ولكن الفرق بيني وبينهم أني أعرف كيف أسير فوق الجسر، وأصل من أقرب الطرق.^(١٤)

الاغتراب موضوع أساسي في أعمال نصر الله، وقد يفسر جزئياً تصميمها على البقاء في بيروت، مهما كان هذا القرار يبدو انتحاريًا. وخلال الغزو الإسرائيلي أحرق بيتها في بيروت الغربية، وكما حدث لغادة السمان، دمر الحريق ٣٠ عامًا من المخطوطات غير المنشورة. كان البقاء جنونياً، ولكنها رفضت المغادرة؛ فمغادرة بيروت تعني فقدان آخر شريحة أرض يمكن أن تعتبرها وطنًا.

ورغم قولها إنها في ظل أوضاع الحرب لا تكتب سوى القصة القصيرة (المرأة في ١٧ قصة، ١٩٨٣) فقد نشرت روايتين حول الحرب هما: تلك الذكريات، ١٩٨٠، والإقلاع عكس الزمن، ١٩٨١. وقد كتبت الأولى منهما جزئياً تحت القصف، أما الثانية فخلال فترة من الهدوء النسبي بين ١٩٨٠ و ١٩٨١.^(١٥)

ليلي عسيران، (ولدت ١٩٣٦)، منذ نشر روايتها عصفير الفجر في ١٩٦٨، التزمت بالقضية الفلسطينية، فكانت تكتب لصحيفة فتح الفلسطينية، وتوقع ما تكتبه باسمها الصريح لكي تظهر للعالم أن غير الفلسطيني أيضاً يمكن أن يشعر بالقضية الفلسطينية ويعبر عنها كقضية عربية.^(١٦) وكان عملها التالي، خط الأفعى، ١٩٧٠، ثمرة عامين قضتهما في قرية لبنانية على الحدود مع إسرائيل؛ حيث عملت بصورة وثيقة مع منظمة التحرير الفلسطينية وحركة فتح بشكل خاص، وساعدت في نقل السلاح لهم في سيارة زوجها الحكومية. وفي مطلع السبعينيات رفضت ومعها آخرون من مؤيدي تيار القومية العربية في لبنان أن يكون هناك أي فرق بين القضيتين الفلسطينية واللبنانية. ولكن بعد أقل من عقد ثبت لديها أن المصالح الفلسطينية تختلف عن مصالح معظم اللبنانيين. وفي أوائل ١٩٨٢ نشرت جسر الحجر، التي تخلت فيها عن كثير من المثاليات التي حل محلها توج إلى لبنان نقي خال من أي أجنبي بمن في ذلك الفلسطينيون.

روايتها الأخرى عن الحرب، قلعة الأسطه، ١٩٧٩، اعتبرتتها استمراراً منطقياً لروايتها خط الأفعى، وتمهيداً لرواية جسر الحجر. وبعد أن كرست نفسها للقضية الفلسطينية على مدى سنوات، كانت تتوقع بعض المكافأة، ولكنها فوجئت بالفلسطينيين المقيمين في منطقتها يستخدمون منزلها حائط صدّ ضد مهاجميهم.

وخلال سنوات الحرب كتبت "بطاقات" وهي مقاطع شعرية قصيرة في صحيفة فلسطين المحتلة الأسبوعية. وبعكس كلير جبيلي (أنظر أدناه) رفضت جمع هذه المقالات في مجلد واحد مؤكدة أن الكتاب يجب أن يوضع أصلاً باعتباره كتاباً، ولا يمكن أن يخرج بهذه البساطة: "أنا روائية، وبالنسبة لي، الكتابة مسألة إيمان." وهي تؤكد أن الحرب خلقت حاجة ماسة إلى الحب: حاجة أفضل ما يفى بها هي الكتابة. وعلى الرغم من اضطرارها لمغادرة لبنان في مناسبات عدة لأسباب صحية، فقد أصرت على حاجة اللبنانيين إلى البقاء، وحاجة الكتاب إلى الكتابة. وهي ما زالت تعيش في بيروت.^(١٧)

ديزي الأمير، ولدت في البصرة، العراق، عام ١٩٣٥، وتلقت تعليمها هناك. وبعد حصولها على درجة البكالوريوس من "دار المعلمين العالية" في بغداد عملت في التدريس لفترة قصيرة. وفي عام ١٩٦٣ سافرت إلى كيمبردج في بريطانيا على أمل أن تكتب رسالة دكتوراه حول الألب العربي تحت إشراف المستشرق أ. ج. أربري. غير أن والدها رفض الإنفاق على دراستها، فكان عليها أن تغادر لندن عائدة إلى العراق، وفي طريق العودة توقفت في بيروت حيث استقرت.^(١٨)

عملت ديزي سكرتيرة في السفارة العراقية، وفي غضون ثلاث سنوات عينت ملحقة صحفية، وهي مهنة أنشئت لها، وحفظت لأجلها. وحين اندلعت الحرب قررت البقاء في لبنان حيث عملت مديرة للمركز الثقافي العراقي. وقد عانت ديزي الأمير صعوبات كبيرة وفقدت عدداً من أصدقائها المقربين، عراقيين ولبنانيين، غير أنها لم تترك البلد ولو مرة واحدة. وقد كتبت مجموعتين قصصيتين حول الحرب هما: في دوامة الحب و الكراهية، ١٩٧٩، وعود للبيع، ١٩٨١.

كلير جبيلي، يونانية، مولودة بالإسكندرية عام ١٩٣٠، جاءت إلى لبنان في عام ١٩٥٥، وسرعان ما وقعت في حب هذا البلد الذي كان يوماً بلداً جميلاً. ولأنها لم تكن تعرف معنى العيش في بلد تعتبره وطناً فإنها لم تشعر يوماً بالحنين الذي يشعر به المهاجر. وفي لبنان وخاصة خلال السنوات السبع الأولى من الحرب الأهلية اكتشفت لديها إحساساً بالهوية والانتماء على مستوى الإنسانية. وبعكس تجربة حنان الشيخ فإن الحرب لم تغربها، بل أتاحت لها أن تشعر بالتوحد

مع الأرض والتقدير لشعب كانت تميل قبلاً إلى وصمه بالسطحية. غير أن سبعة أعوام من القتال ورفض الاستسلام علمتها أن لدى اللبنانيين قدرة على تحدى الفناء، قدرة على البقاء.^(١٩)

ومثل عادة السمان وحنان الشيخ كانت كلير جبيلي صحفية. وفي ١٩٦٥ عينت محررة الأزياء والأدوية والعلوم في صحيفة لوريان لو جور اليومية الناطقة بالفرنسية، ولكنها بعكس معظم طرفيات بيروت كانت لديها مهنة غير أدبية: مسئولة التخطيط في برنامج الأمم المتحدة للتنمية. وحين اندلعت الحرب عرض على كلير جبيلي عمل تابع للأمم المتحدة في سويسرا، ولكنها اختارت البقاء؛ لأن الحرب كانت قد خلقت لديها وعياً جديداً. أصبح لبنان طفلاً عليلاً لا يمكن تركه لاحتدات مرضه: وهو مرض جعله يصبح أكثر مدعاة للحب؛ لأنه كان يصرخ بما يحتاجه. وخلال الشهور الكثيرة التي دارت خلالها أكثر المعارك مرارة كانت تنتقل من منزلها في بيروت الشرقية إلى مكتبها في بيروت الغربية قرب مخيم صبرا للاجئين الفلسطينيين. وبحلول عام ١٩٧٨ كان الموقف قد تدهور فانتقلت إلى فندق في بيروت الغربية حتى تتمكن من الوصول إلى عملها. أين يمكن لأولادها أن ينشأوا على حب بيروت ولبنان إلا في لبنان؟ كان ينبغي أن يتعلموا أن الجميع مسئولون عما يحدث، كان ينبغي أن يتعلموا أنه في لبنان "إذا أرهفت السمع فقد تسمع إيقاع العالم".

وفي ١٩٨٢ نشرت جبيلي في باريس كتاباً بعنوان *ظهور رمزي* Acte de Présence، ضم مجموعة من بطاقتها. وكانت قد نشرت هذه البطاقات في صحيفة لوريان لو جور في صورة منتظمة كل يوم خميس منذ عام ١٩٧٧. وقد رواها الأمل بأن تعبر من خلال جمعها عما أصبحت الحرب تقدمه لها من دلالات: هذه البطاقات، كما يشير العنوان، تتطلب حضوراً وبديلاً للدمار لا توفره سوى الكتابة.^(٢٠)

إتيل عدنان (ولدت ١٩٢٥)، كانت الطفلة الوحيدة لأم يونانية من سميرنا وأب سوري كان متقدماً في السن، حتى إنه قاتل كضابط في معركة الدردنيل. ذهبت إتيل إلى الولايات المتحدة في الخمسينيات لاستكمال دراستها للفلسفة التي كانت قد بدأتها في السوربون، في جامعة بيركلي في كاليفورنيا وجامعة هارفارد.

وهي تكتب بالإنجليزية والفرنسية فقط؛ لأنها خلال طفولتها في لبنان كانت تعاقب إذا ما تحدثت بالعربية. وقد ولد لديها هذا القيد اللغوي إيجاباً كانت تعالجه بالكتابة "بقصد أن يترجم إلى العربية". ومثل إملى نصر الله، عملت في مجال التعليم في المدرسة الأهلية في بيروت. وقد جعلها العمان اللذان قضتهما هناك بين ١٩٥٧ و ١٩٥٩ "تُشعر بأنها عربية". واليوم فإنها تحافظ على اهتمام حيوي بالعربية، غير أنها توصلت إلى حقيقة أنها حين تكون في فرنسا فإنها تكتب بالفرنسية وحين تكون في أمريكا تكتب بالإنجليزية. وعلى أية حال فإن الرسم يقدم تعبيراً نقياً عن أصولها وعن إخلاصها المستمر. وما قالته خلال حرب الاستقلال الجزائرية يبقى صحيحاً إلى اليوم: "إنني أرسم بالعربية وأوقع اسمي بالعربية؛ لأنني لا أتحمل أن أستخدم لغة المستعمر".^(٣١)

وعلى الرغم من أن الرسم كان مهماً فإن الكتابة هي التي دمجت في مجتمع كانت تشعر قبلاً أنها غريبة عنه. لقد حددت الكتابة "هويتها المكتملة الأولى"^(٣٢) في عام ١٩٤٧ كتبت قصيدتها الأولى كتاب البحر Book of the Sea، وفي عام ١٩٧٠ كتبت بيروت الجحيم إكسبرس، وهي قصيدة طويلة تحدد بنشوب الحرب الأهلية. نشرت هذه القصيدة لأول مرة في الصفحة الثقافية من صحيفة لوريان لوجور عام ١٩٧١. كما أنها حدثت بالحرب في مجموعتها الشعرية بالفرنسية القيامة العربية L'Apocalypse Arabe، والتي كانت قد بدأت كتابتها عام ١٩٧٥، وانتهت منها في أغسطس عام ١٩٧٦، بعد سقوط مخيم تل الزعتر الفلسطيني. وكان عملها التالي هو رواية بالفرنسية عنوانها ست ماري روز (١٩٧٨)، وهي تقوم على قصة حقيقية عن امرأة سورية لبنانية تدعى ماري روز بولس، وهي مواطنة لبنانية تزوجت من لبناني وعملت معلمة في مدرسة للأطفال المعوقين ذهنياً وقتلت في عام ١٩٧٧، باعتبارها مواطنة لبنانية، بسبب تأييدها للقضية الفلسطينية. كما كتبت إتييل عدنان نصوصاً أيضاً لفيلمين وثائقيين عن الحرب، وشروحاً على غلاف تسجيل لآخر مجموعة من مقتطفات ناديا التويني، والتي حملت عنوان سجلات عاطفية عن حرب لبنان Sentimentales d'une Guerre au Liban (١٩٨٢).

لم تفقد إتييل الأمل أو الإيمان بلبنان إلا بعد عامين من الغزو الإسرائيلي، نتيجة لاستمرار الفوضى، ولأن الاستغلال العالمي أصبح أكثر سفوراً، فقد قررت

أخيراً وبعد ثلاثين عاماً من الحياة خارج لبنان الحصول على الجنسية الأمريكية.

هؤلاء الكاتبات السبع يمثلن مواقف مختلفة من حرب مشتركة، وتجارب مختلفة في هذه الحرب؛ فكل منهن شعرت بالحاجة إلى إبداع عمل قد يوضح أو يفسد لا معقولة "الوضع" اللبناني، كما أصبح يطلق على الحرب كنوع من التعبير المخفف.

سوف نستمع إلى أصوات نسائية عديدة أخرى في هذا الكتاب، وقليل من هؤلاء الكاتبات تم الاعتراف بهن كجزء من دائرة الأدب العربي المعاصر. ويعتبرهن بعض النقاد مجرد مؤلفات تافهات لا تروى الواحدة منهن إلا تاريخ حياتها، وأحياناً تعيد روايته. وحين تدرس أعمالهن في كتب النقد الأدبي فإن معظمهن يعاملن باعتبارهن شيئاً غريباً على أطراف الاتجاه السائد في الأدب.^(٢٣) ويعتبر مضمون نصوصهن غير ذي صلة بالمشروع الإنساني للأدب؛ فهن لا يصلن إلى معايير التميز التي بموجبها تستحق بعض الموضوعات أن تكون بارزة، وفيما عداها يعتبر مؤلفوها غير حرفيين، وبالتالي لا يستحقون الذكر.

ولكن، لو كان حيز الموضوعات الجديدة والكتّاب الجدد والأساليب الجديدة ضئيلاً، فما الذي يمكن فعله في شأن ظهور ما هو غير مسبوق؟ لأنه مختلف... فقد يستثنى باعتباره أدنى، أو ربما يحاول البعض قولبته في شكل يمكن الاعتراف به،^(٢٤) أو ربما يُعرّف باعتباره خلقاً لحيز استطرادي جديد يتجاوز المركز، الذي أصبح "مركزاً ميتاً تماماً". وفي الحالة الأخيرة تبقى القيمة الجمالية هي العامل المقرر للأهلية، ولكن معايير تحديد مثل هذا النوع من أنظمة القيمة يجب أن تظل قابلة للمراجعة.^(٢٥)

إن فكرة المراجعة هذه هي التي قادت بحثي إلى أصوات جديدة تمثل الأثر المحفز الغامض الذي تركته الحرب اللبنانية. وتعتبر هذه الأصوات بأشكال لا تُحصى عن موضوعات متماثلة - من بيروت ولكن خارج المركز المتوقع، الميت الآن. إنها أصوات طرفيات بيروت، ويمكن فهم حقيقة إنجازهن على خير وجه من خلال مقارنة إنتاجهن بكتابات الذكور. الرجال يكتبون عن الحرب باعتبارها ظاهرة عشوائية محلية زائلة. غير أن الحرب كانت الحقيقة الثابتة التي لم تتغير إلا

من حيث شدتها. وكانت تجربة اشتراك فيها الرجال والنساء على قدم المساواة، وما إن امتدت الحرب ووجدت نساء بيروت من الطبقة الوسطى والعليا أنفسهن أشد وحدة، حتى بدأ في الكتابة حول تجاربهن الخاصة باعتبارهن نساء، وبدأن يتعرفن من خلال الكتابة على ما كنَّ فيه من اضطهاد وتهميش في السابق. ومع تبلور وعى سلبي بـ "الأخرية" otherness، بدأ طرح ذاتية "المركز" للمساءلة. ومع تعاطفها أصبحت هذه المساءلة الخطوة الأولى نحو تفكيك خطاب سائد. وأدركت طرفيات بيروت أن الخطاب، الذي يغلف الطاقة، يمكن أن يصبح أيضاً موضع التهديد الأكبر لها.^(٣٦)

استخدمت هذه النساء خطاباً يقوِّض ويفضح الادعاءات، حتى إن تجاربهن لم تكن تُستوعب مع تجارب الرجال وحسب، بل وصلت في بعض الحالات إلى أن تحل محلها. وبرغم أن لغتهن نشأت في عزلة عن بعضهن البعض، فإنها اتسعت بفضل وعيهن. ولم تعد أعمالهن انعكاسات سلبية، بل أصبحت تخرج في عنف ظاهر، مع إدراكهن، كما عبرت أدريان ريش، أنه:

طالما بقيت لغتنا غير كافية فإن رؤيتنا ستبقى بلا شكل،
وستبقى أفكارنا ومشاعرنا تدور في الدوائر القديمة
نفسها، وقد تكون العملية التي نقوم بها ثورية، ولكنها
ليست تحويلية.^(٣٧)

مع نهاية السبعينيات كانت طرفيات بيروت يستخدم اللغة لخلق حقيقة جديدة؛ فقد كانت كتابتهن قد بدأت تكتسب قدرة تحويلية، بل وإرشادية، فمع إفساح الرقابة الذاتية المجال للتعبيرات الجريئة لإثبات الذات، بدأت قبضة النقد الذكوري القمعي في الاهتزاز. ولم يحدث أن بدأت المرأة في تأكيد هويتها الأنثوية علناً، إلا مع انهيار البنية الأبوية المستقلة للهوية اللبنانية. وكان هذا أيضاً هو تعبير المرأة في حروب أخرى. كتبت ساندررا جلبرت قائلة:

لأن الثقافة الأبوية تدمر ذاتها، فإن من يخضعون لها لا
يمكنهم تجنب الشعور بأن التضحيات التي ينطوي عليها
"صوت السماوات" قد تحتوى، رغم كل شيء، على
الأمل بسماء جديدة وأرض جديدة.^(٣٨)

ومع استمرار العنف، وخوض الرجال معارك لا معنى لها، أو هربهم، أدركت النساء أن المجتمع الذي كن ينتمين إليه يتهاوى، وكشفت الخيوط المتفككة عن الحاجة إلى مسئولية جماعية وكذلك إلى مسئولية عن الذات. وكان على الفرد أن يدرك كيف يمكنه البقاء. لقد تزامن الوقت المناسب لتأكيد الهوية الأنثوية مع تفتت هوية البلاد.

وعلى أية حال، فقد مثل الغزو الإسرائيلي تحدياً لهذا التأكيد للذات، وبدا القصف الإسرائيلي المتصل في صيف عام ١٩٨٢ إشارة إلى نهاية حربهم الداخلية وصراعهم المدني. وعلى الرغم من استمرار القتال، فإن فصلاً رئيسياً من قصة الحرب اللبنانية قد انتهى، والكتاب الذين كانوا قد تجنبوا التعبير الأدبي عن الحرب؛ لأن الأحداث كانت قريبة جداً وحادة جداً، أصبح في إمكانهم الآن البدء في كتابة الرواية وخلق تاريخ. فحين تنتهي الحروب يتصارع الخصوم على القصة التي ستعتمدها الأجيال. وفي هذه النقطة الحاسمة من "صناعة التاريخ" يصبح "تشكيل المنهج عملية قاسية بصورة خاصة"^(٢٩) ويبدأ النقاد في صنع شكسيورات من الأنصار السياسيين، بينما يقمعون المواهب غير الأصولية، أو المواهب غير المرغوب فيها.

خلال الحروب، تستمر الحقيقة المكان الذي سرعان ما سوف تحتله الأيديولوجيا. إن ديناميات هذه الحقيقة، أكثر من الترتيب وإعادة الترتيب الأيديولوجي اللاحق، هي التي تشكل موضوع هذا الكتاب. وليس من الواضح أية مكانة، إن كانت هناك مثل هذه المكانة، ستحتلها طرفيات بيروت في المنجز الأدبي الرئيسي في لبنان، الذي نجا - إذا كان حقاً قد نجا - من الغزو الإسرائيلي. إن الأصوات التي كانت مسموعة قبل الحرب، وربما تقمع ثانية في أعقابها، تجتمع هنا معاً لإيضاح، وتضخيم، وإثراء تقليد مزدهر.^(٣٠)

الهوامش

(١) ليس من الصحيح دائماً أن الصراع العنيف بين الرجال والأفكار لا بد أن يكون شرطاً أساسياً للخلق الفني، لكن يبدو أن هذا هو الحال في لبنان ما بعد الحرب الأهلية... وسواء كان ذلك رغباً وحشية الحياة اليومية أو بسببها، فيبدو أن الفنانين اللبنانيين يستمدون طاقة عصبية وإلهاماً من الجنون الذي يعصف حولهم".

Thomas L. Friedman, "Amid Lebanon's Postwar Turmoil, Cultural Creativity Thrives", New York Times, 5.13.82.

Joan W. Scott, "Women and War: A Focus for Rewriting History", Women's Studies Quarterly, XII (2), 1984, p. 6.

Sandra Gilbert, "Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and The Great War" in Signs: Journal of Women in Culture and Society, Spring 1983, vol. 8, no. 3, pp. 438, 440-1, 429, 432, 435.

(٤) انظر ميريام كوك: "Theater of the Absurd . . . Theater of Dreams", Journal of Arabic Literature, vol. 13, 1982, pp. 124-41.

Carol Christ, Diving Deep and Surfacing. Women Writers on Spiritual Quest, (٥) Boston: Beacon Press, 1980, p. 1.

في أواخر أعوام ١٩٧٠، كتبت زيزفون سلسلة من الرسائل إلى مجلة الحوادث، تعتذر فيها عن عربيتها الركيكة، لكنها تصر على أن تجعل صوتها مسموعاً بالعربية وليس بالإنجليزية أو الفرنسية (ص ١٩). وتدفع قائلة لسنا بحاجة إلى صورة فوتوغرافية. كل ما نحتاج إليه هو أن نسمع صوتنا... أن تفكروا فيه... وأن تمنحونا سعة نتنفس فيها.

Zizifun . . . Letters From A Woman To Her Lord. Lebanon. And To Her Lebanese Lady, Beirut, 1977-8, p. 18; cf. also pp. 37, 102, 152.

قارن، نجوى قعلجي، رقيق القرن العشرين، بيروت، ١٩٧٩، ص ٤٥.

Yolla Polity Sharara, "Women and Politics in Lebanon", Khamsin. Journal of Revolutionary Socialists of the Middle East, 1978, vol. 6, pp. 6-15. Cf., Frederick J. Harris, Encounters with Darkness. French and German Writers on World War II, New York: Oxford U.P., 1983, p. 39.

Cf., Annette Kolodony, 'Turning the Lens on "The Panther Captivity: A Feminist Exercise in Practical Criticism" in Elizabeth Abel (ed.), Writing and Sexual Difference, Chicago: Chicago U.P., 1983, p. 159.

(٧) أثناء السنوات الأولى من الحرب، شكلت مجموعة من المتقنين المارونيين تحت قيادة الشاعر سعيد عقل مدرسة أدبية سياسية سُميت "حراس الأرز". وقد ادعوا (مثلما فعل الشعراء الفرانكفونيون في سنوات ١٩٢٠، الذين ساهموا في إصدار Revue Phénicienne، انظر Saher Khalaf, Littérature Libanaise de Langue Française, Ottawa: eds. Naaman, 1974, pp. 14-16)، ادعوا أن المارونيين وحدهم لهم الحق في أن يسموا أنفسهم لبنانيين، لأنهم سلالة الفينيقيين. وابتكرت الجماعة أبجدية جديدة مبنية على الأبجدية اللاتينية نقلوا إليها اللهجة اللبنانية العربية، وأسماها باللغة اللبنانية. ومن مؤسسي هذه الجماعة ميّ مر May Merr، وقد نشرت في ١٩٧٨ كتابًا بعنوان Bxebbaq (بحبك). لقاءات مع ميّ مر وسعيد عقل، بيروت، ٢٠، ٢٧ يونيو ١٩٨٠.

(٨) في مثل هذه الحالات، فإن توثيق الأدلة المأخوذة من الأعمال الأخرى يقدم في هوامش أسفل الصفحة. وسوف يُشار إلى أنه ليس ثمة ذكر للحالة الزوجية أو الديانة. عندما تناولت هذا الألب لأول مرة ظننت أن الديانة كانت عاملاً مهماً، وقد التقطت كيلباتريك هذا الاهتمام واعتبرته إيجابياً (Kilpatrick, "Women and Literature in the Arab East" in Mineke Schlipper (ed.), Unheard Words, Women and Literature in Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America, London and New York: Allison and Busby. 1985, p. 85). ومع ذلك فإن التحليل الأعمق كشف أن الهوية الدينية تأثرها ضعيف، أو غير موجود، على أدب النساء في هذه الحرب.

(٩) غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، بيروت، ١٩٨١، ص ٥٧.

(١٠) عندما يحاول المحاورون أن يخرجوا السمان للإجابة على ما يختص بالتفاصيل الشخصية، فإنها تتلمص من قبضتهم بمزحة أو تعليق ساخر، على سبيل المثال: متى ما تحدثت نجمة من نجومات السينما عن زوجها إلى الصحافة فإنها سرعان ما تنتهي بالطلاق (النهار، ٢٢ يونيو ١٩٨٠).

(١١) لقاء مع غادة السمان، بيروت، ٣ أغسطس ١٩٨٠.

(١٢) لقاءات مع حنان الشيخ، لندن ٩-١٨ يوليو ١٩٨٤.

(١٣) ظلت تكتب لمجلة الصياد منذ ١٩٥٥ إلى ١٩٧٠. كما ساهمت في برنامج إبيوك شيبوب الإذاعي عن المرأة صوت المرأة. وكانت من أولى السيدات اللبانيات التي وصلن في تعليمهن إلى الجامعة. وتقاعدت من العمل في الصحافة ١٩٧٠ للتفرغ للكتابة القصصية. لقاء مع إملي نصر الله، ٢٥ يونيو ١٩٨٠ (في بيروت) و ٣ أكتوبر ١٩٨٥ (في هنتينجتون، وست فرجينيا).

(١٤) نصر الله، طيور أيلول، ص ٢٤٠. قارن، الإقلاع عكس الزمن، ص ١٤٥.

(١٥) لقاء مع نصر الله، في هنتينجتون، ٣ أكتوبر ١٩٨٥، وبيروت ١٠ مايو ١٩٨٢.

(١٦) لقاء مع ليلي عسيران، بيروت ٢٩ مايو ١٩٨٢.

- (١٧) لقاء مع ليلي عسيران، ٢٧ مايو ١٩٨٢.
- (١٨) لقاء مع نيزى الأمير، بيروت، ١٧ أبريل ١٩٨٢.
- (١٩) في ١٩٧٧، أخذت أحد المسؤولين بالأمم المتحدة في جولة حول المناطق التي ضربت بالقنابل في بيروت. وكانت أول زيارة لها منذ عام ١٩٧٥. كان الخراب شاملاً. ولكن هناك، وسط الحطام، كان يقف رجل عجوز يبيع برتقالاً وعطراً على صوت راديو مرتفع. (لقاء، بيروت ٣٠ أبريل ١٩٨٢).
- (٢٠) لقاء مع كلير جبيلي، ٤ يونيو ١٩٨٢ (أول أيام الضربة الجوية التي سبقت الغزو الإسرائيلي).
- (٢١) لقاء مع إيتل عدنان، سان فرانسيسكو، ٢٠ نوفمبر ١٩٨٤. وقد أقامت معارض فنية في الولايات المتحدة وفرنسا والمغرب وتونس ولبنان. انظر أيضاً لقاءها مع هيلاري كيلباتريك: Hilary Kilpatrick, "Interview with Etel Adnan" in Schlipper, *Unheard Words*, pp. 114-20.
- (٢٢) وهي تذكر ليلي بعلبكي ككاتبة أخرى تشكلت هويتها من خلال الكتابة. وعندما التقت إيتل بوالد ليلي قدم نفسه بصفته "أبو ليلي بعلبكي". (لقاء، سان فرانسيسكو، ٢١ نوفمبر ١٩٨٤).
- (٢٣) على سبيل المثال، اختار عفيف فرج غادة السمان، وحنان الشيخ، وإلمى نصر الله وديزي الأمير، ويلي عسيران باعتبارهن أشهر الكاتبات اللاتي كتبن عن الحرب (انظر فرج *Freedom in Women's Literature*, Beirut, 1980؛ انظر أيضاً مقاله في الملف، ١٧ يناير ١٩٨٣). ويتكرر خلف كلير جبيلي وإيتل عدنان في ١٩٧٤ باعتبارهما تمثلان الجيل الجديد من شاعرات اللغاتكونية الهامات في لبنان (*Literature Libanaise de Langue Française*, p. 146)، ومثل معظم الكاتبات العربيات، فنادراً ما تصدر لطرفيات بيروت كتب تجمع بين عدد من الكاتبات. وقد اعتبر إلياس خوري أن كاتبات النساء حول الحرب "ليست أدباً" لأن اللاتي كتبنها هن "سيدات صالونات" لقاء، في جامعة نيويورك، ٢٦ سبتمبر ١٩٨٦. وقد أشار تيري إيجلتون إلى قيمة إصدار الأحكام كـ "افتراضات تمارس بها بعض الجماعات الاجتماعية، وتفرض، سلطتها على الآخرين".
- Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, 1983, p. 16.
- (٢٤) "ولكن تذكرى، لا يستطيع الإنسان أن يجعل عمل الأقلية يندمج في المنتج الكلي بالتظاهر بأنه يتناول نفس الأشياء تقريباً أو يستخدم نفس تقنيات العمل الرئيسي. فمن المحتمل أنه ليس كذلك. وسوف يبدو الأمر وكأننا لم نمر أبداً بأية تجارب على وجه الأرض."
- Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, Austin: University of Texas Press, 1983, p. 130

(٢٥) Russ, How to Suppress, p. 132 "إن ما يدخل في الموضوع هنا هو أكثر شبيهاً بمأسي النقد النسوي، لأن بطلات الأدب النسوي وأبطاله هم الذين يتمزقون بين إعادة تعريف نوعية مكتشفاتهم، وإعادة تحديد جذرية لمستوى الأدب ذاته".

Lillian Robinson, "Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon" in Elaine Showalter, *The New Feminist Criticism, Women, Literature and Theory*, Toronto and New York: Pantheon, 1985, p. 111.

(٢٦) يهاجم ميشيل فوكو فكرة وجود خطاب مهيمن، ويعرف قوة الخطاب بأنها "عدد كبير من العناصر الاستطرائية التي تتفاعل باستراتيجيات مختلفة... والخطاب محول للطاقة كما أنه مصدر لها، فهو يقويها، ولكنه أيضا يضعفها ويكشفها، ويحولها إلى شيء هش، ويجعل من الممكن خذلانها".

Foucault, *The History of Sexuality : An Introduction*, (tr. Robert Horley). New York: Vintage Books, 1980, pp. 92-101.

(٢٧) Adrienne Rich, *On Lies, Secrets and Silence*, (1979), quoted in Wendy Mulford, "Notes on Writing" in Michelene Wandor, *On Gender and Writing*, London and Boston: Pandora Press, 1983, p. 38.

(٢٨) Gilbert, "Soldier's Heart". p. 446.

(٢٩) Showalter, "introduction. The Feminist Critical Revolution" in Showalter. *The New Feminist Criticism*, p. 11.

(٣٠) والبديل الكتيب تحده بقوة إيلين شوالتير: "إذ فقدنا القدرة على رؤية الروائيين الصغار، الذين كانوا هم حلقة السلسلة التي تربط جيلا بالجيل التالي، فإننا لم يكن لدينا فهم واضح للتواصل في كتابة النساء، ولا أي معلومات يعتمد عليها حول العلاقة بين حياة الكتاب أو الكاتبات، وبين التغيرات في الأوضاع القانونية والاقتصادية والاجتماعية للنساء".

Showalter, *A literature of Their Own. British Women Writers from Bronte to Lessing*, Princeton: Princeton U.P., 1977, p. 7. See also, Jane P. Tompkins. *Sensational Designs*, Oxford and New York: Oxford U.P., 1985, p. xv.

الجزء الأول

تجربة مختلفة

الفصل الأول

رقصة الرعب

عملية الإعدام، سواء أعجبك ذلك أم لا، هي دائماً نوع من الاحتفال. إنها رقصة الإشارات واستقرارها في الموت. إنها الفرار السريع للصمت دون مغفرة. إنها انفجار الظلام المطلق بيننا. فما الذي يمكن للمرء أن يفعله في هذا العيد الأسود غير الرقص؟ ينهض الصمُّ - البكم، ويتأثير إيقاع القنابل المتساقطة الذي تستقبله أجسادهم من الأرض الراجفة، يبدأون في الرقص. (إثيل عدنان. ست ماري روز *Sitt Marie Rose*،

ص ١٠٤-١٠٥)

في الثالث عشر من أبريل عام ١٩٧٥ اندلعت الحرب الأهلية في لبنان، واستمر القتال بين عشرات الجماعات لسبع سنوات. وفي السادس من يونيو ١٩٨٢ غزت القوات الإسرائيلية لبنان، وعلى الرغم من أن حالة التوتر لم تتوقف، فقد تغيرت طبيعة الحرب، وتغير الممثلون، وتشكلت منظمات جديدة أكثر تطرفاً، وأصبح المأزق اللبناني قضية تهم العالم بأسره.

وحتى ١٩٨٢، سمحت بيروت لمواطنيها بخداع أنفسهم ولكن مع الغزو لم يعد مسموحاً لتurf التلغيز والادعاء أن يستمر. فالحرب التي وصفت بأنها لبنانية وأهلية قد اعترف أخيراً بأنها لم تكن لا هذه ولا تلك، وإنما كانت حرباً قذرة قاتل فيها جيران لبنان جميعاً على الساحة اللبنانية، وخاصة بيروت.

بيروت

طوال سنوات الخمسينيات والستينيات وبدايات السبعينيات من القرن الماضي كانت بيروت أرضًا يلعب عليها جيرانها؛ وفي ١٩٧٥ أصبحت بيروت ساحة معاركهم، وقد يبدو مثل هذا التحول غير مفهوم في أي مكان آخر، ولكن التناقض في بيروت جزء من الحياة، وجزء من قوة المدينة، وجزء من ضعفها.

لقد اجتمع الترف والمغامرة^(١) والتعليم والثقافة والعدل^(٢) لتوكيد مرونة المدينة الأسطورية تجاه سلسلة من الكوارث الطبيعية وتلك التي صنعها الإنسان^(٣). خلال القرن التاسع عشر نمت بيروت سكانيًا وكذلك استراتيجيًا لتصبح المركز التجاري والمصرفي والسياسي والثقافي الرئيسي في العالم العربي بأكمله^(٤). واليوم فإن بيروت هي المرحلة المستتلبة لمعارك الآخرين^(٥). كتبت إيتيل عدنان، في ست ماري روز، قائلة:

كل مشاجرات العالم العربي لها من يمثلونها هنا... التعساء والمسحوقون يتم إرهابهم (ص ١٢)... ليس لدينا أصدقاء بل قوادون. ليس لنا حلفاء، وإنما ائتلاف من المرائين أصحاب المصالح الذين يعطوننا المال والسلاح لا شيء إلا لتأمين استقرارهم الداخلي (ص ١٧٣).

سواء كانت بيروت تزدهر أو تعاني، فقد كانت بالنسبة لأهلها على الدوام أكثر من مجرد مدينة، كانت وجودًا حيًا أثار عواطف متضاربة، وظهر ذلك في أقوى صورة بعد ١٩٧٥، حين تحولت جوهرة المتوسط إلى "مركز لجميع أنواع الدعارة". كانت الإلهة/العاهرة التي توقف على بقائها بقاء الكثيرين. لقد اعتاد الكتاب على استخدام هذه الصورة الموحية لبيروت، باعتبارها ملكة حينًا، وحينًا باعتبارها عاهرة، وأحيانًا باعتبارها من الزهاد. والفقرة التالية التي جاءت في مجموعة مقابلات غادة السمان، والتي نشرتها تحت عنوان *القبيلة تستجوب القبيلة*، مثال حي على ذلك:

بيروت: غانية متتكرة في زي راهبة. تافهة، لا لأنها غانية، ولكن لأنها غير مقتتعة بما تفعله.. إنها باختصار تغطي وجهها بالثوب الذي تكشفه عن ساقها.^(٦)

ومنذ الحرب أضيفت مفارقة المجرم/الضحية إلى صورة بيروت المركبة،
خاصة من جانب الشعراء مثل مي ربحاني في قصيدتها غير المنشورة "الموت
وحده يستمر"، وأرجوان في "انهضى يا بيروت"، وبيروت كنت الطريق إلى
السماء"، وحنان يموت في "حبيبتي بيروت". والفقرة التالية من قصيدة كتبها الشاعر
السوري/اللبناني نزار قباني، توضح هذا التناقض:

يا ستّ الدنيا يا بيروت...

من باع أساورك المشغولة بالياقوت؟

من صادر خاتمك السحري،

وقصّ صفائك الذهبية؟

من ذبح الفرح النائم في عينيك الخضراوين؟

من شطب وجهك بالسكين،

وألقى ماء النار على شفّيك الرائعتين؟

من سمّم ماء البحر، ورشّ الحقد على الشيطان الوردية؟

ها نحن أتينا.. معتردين.. ومعتريين

أنا أطلقنا النار عليك بروح قبلية..

فقتلنا امرأة.. كانت تدعى (الحرية)...

من أين أتتك القسوة يا بيروت،

وكنت برقة حورية؟

لا أفهم كيف انقلب العصفور الدوري..

لقطة ليل وحشية..

لا أفهم أبداً يا بيروت

لا أفهم كيف نسيتم الله..

وعدت لعصر الوثنية..

قومي من نومك ..
يا سلطانة، يا نؤارة، يا قنديلاً مشتعلًا في القلب
قومي كي يبقى العالم يا بيروت ..
ونبقى نحن ..
ويبقى الحب ...

في البداية تبدو بيروت ضحية، والشاعر يريد أن يعرف من الذي ارتكب الجريمة. وعلى أية حال، فهو سرعان ما ينتحل المسؤولية عن انتهاك المدينة وكذلك عن مقتل امرأة تدعى "حرية". ولكن ما أن يعترف الشاعر حتى يتراجع فوراً عن اعتذاره. الواقع أنه ليس مسئولاً هو أو غيره؛ فبيروت نفسها ارتكبت العنف، أصبحت بيروت كبش فداء. إن اتهام بيروت بالخيانة أسهل من مواجهة المسؤولية الشخصية، فبعد أن فتحت ذراعيها على اتساعها للغرب، ما الذي تتوقعه بيروت سوى اغتصاب وحشى تعقبه آلام داخلية؟ إن هذا التصل من اللوم، وهذا التظاهر بالبراءة في مواجهة الإثم الواضح، كان موقفاً اتخذه الكثيرون خلال المرحلة الأولى من الحرب. وطالما بقي إصبع الاتهام غير موجه بشكل مباشر، يمكن إنكار استحقاق اللوم. وأخيراً فإن الاعتذارات والهجمات تعطى الفرصة للابتهالات والتوسلات؛ حيث تعود بيروت الضحية إلى مكانتها، إلهة للوحي والإلهام. إن لبيروت من القوة ما يجعلها تنهض ثانية، يجب أن تنهض ثانية لعل العالم ينجو.

لقد قبض قباني هنا على ذات الصفة التي تميز الموقف المتناقض السائد من بيروت، ففي مثل هذه الفترات الفاصلة التي تتغير فيها المواقف، يبرز الناس الذين لا ينفصل وجودهم عن وجود المدينة؛ حيث تغطي لحاظهم عرى بيروت، وهي في المقابل تعانقهم^(٧). ويتحول موقفهم المائع من المدينة مؤشراً خاصاً بوعيهم: فهم في لحظة أبرياء، وفي اللحظة التالية مذنبون؛ ثم أحرار فمقيدون، ثم فخورون فأذلاء. في رواية ست ماري روز تسهب إثيل عدنان في تصوير هذه المفارقة:

[لقد جمعت بيروت] سلوكيات وعادات، العيوب
والانتقام، الإثم وعهر العالم أجمع، في داخلها. واليوم

تقيأت ذلك كله وملاً هذا القيء كل أرجائها... هذه
المدينة أشبه بمخلوق يعاني معاناة عظمى.. فهي
مجنونة جداً، ومشحونة جداً، لكنها الآن منكسرة، تالفة
ومغتصبة، مثل أولئك الفتيات اللاتي اغتصبن ٣٠
أو ٤٠ من رجال الميليشيات، وهن الآن نزيلات
مصحات عقلية لأن عائلتهن، أبناء بيئة البحر المتوسط
لأقصى مدى، يفضلون مداراة الأمر على علاجه..
(ص ٢٠-٢١)

لقد فتحت بيروت نفسها لشور العالم ولم تتوقف حتى أتخمت به وأصبحت
ضحية. ولكن لأنها امرأة، ولأن التضحية بها واغتصابها جلب العار للعائلة، فإنها
لم تُشف بل اختبأت، قُمع جرحها فكلن من المحتم أن يعود^(٨).

كانت بيروت مشوهة ومغوية ومقرفة وفاتنة. وفي رواية غالب حمزة
أبو الفرج ولحترقت بيروت (١٩٨٣) تصوّر بيروت عانساً عذراء عمرها ألف عام،
راقصة في كباريه، وميلاسية، وأماً تبكى غاضبة، إنها زعيمة علمانية، ولكنها أيضاً
وسيلة مقدسة^(٩).

وقليل من الأعمال المكتوبة حول هذه الحرب لا تخاطب فكرة الربة الملهمة
في لحظة ما، فمثل قباني، تجد معظم الأعمال السلوى في الموارد الخفية التي
تحتضنها المدينة.

تاريخ من الحرية والملجأ

الترف والمغامرة، الثقافة والوثنية والمرونة والحب والكرامية: كل من هذه
الأسماء استحضر في محاولة لتلخيص جوهر شخصية بيروت. ولكن الخصائص
الأكثر إلحاحاً المرتبطة ببيروت، وكذلك بالمنطقة المحيطة بها، جبل لبنان، كانت
على الدوام هي الحرية والملجأ.^(١٠)

كانت الشعوب المضطهدة، من جميع أرجاء المتوسط، تهرب إلى جبل لبنان. إليه هرب اليهود من الاضطهاد الروماني في دولة جودايا Judaea^(*). وفي القرن السادس هرب الموارنة من اليعاقبة في سوريا إلى جبل لبنان. والموارنة طائفة دينية توحيدية تنتمي للكنيسة اللاتينية، وهم القائلون بأن للمسيح طبيعة واحدة. وبعد ذلك بقرن، في عام ٦٣٦م، اندفع البدو من شبه الجزيرة العربية؛ حيث كانوا قد شكلوا إمبراطوريتهم الإسلامية حديثاً، وحطوا على شواطئ لبنان. ولم يكن هؤلاء المسلمون الذين وصلوا حديثاً بحاجة للاحتماء في الجبال، فسرعان ما أصبحوا هم السلطة التي كان سكان الجبال يثورون ضدها، ويطلبون الملجأ هرباً منها: ففي عام ٦٦١ تأسست الخلافة الأموية في دمشق، على بعد ما لا يزيد على ستة أميال من بيروت. ومن معقلهم الجبلي، ثار الموارنة ثورات دينية وعسكرية وسياسية واجتماعية، وأيضاً لغوية: فحتى القرن الثالث عشر ظلوا على رفضهم اللغة العربية، محتفظين بالأرامية لغة لهم. وفي القرن الحادي عشر أصبح الدروز، وهم طائفة منشقة عن الطائفة الشيعية في مصر، هدفاً لاضطهاد فرقة شيعية أخرى هي الطائفة الإسماعيلية الفاطمية، الذين كانوا حينئذ يحكمون مصر ومعظم أنحاء شمال إفريقيا. وبهروبهم إلى الشمال اتخذ الدروز أيضاً من جبل لبنان ملجأ لهم. وفي مطلع القرن العشرين، هرب الأرمن من شرق تركيا بحثاً عن ملجأ إلى الجنوب، واستقر بعضهم في بيروت وفي عنجر في وادي البقاع. وأخيراً، في منتصف القرن، تدفق الفلسطينيون شمالاً إلى جنوب لبنان، وأقاموا المخيمات بهدف الإقامة المؤقتة، ولكن تأجيل عودتهم جعلهم آخر الجماعات "دائمة الإقامة" من اللاجئين اللبنانيين.

كان لبنان ممراً لموجات اللاجئين واحدة تلو الأخرى، وقد تم استيعاب الجميع باستثناء الموجة الأخيرة المكونة من الفلسطينيين. يقول مثل لبناني "عاشر القوم أربعين يوماً فإما أن تصبح منهم أو ترحل"، ولكن الفلسطينيين لم يصبحوا لبنانيين ولا هم رحلوا.

(*) دولة جودايا Judaea: إحدى المستعمرات الرومانية، وكانت تقع على نفس خريطة المنطقة التي نعرفها كفلسطين المحتلة حالياً. [المراجعة]

ولم يكن جبل لبنان وبيروت مجرد ملجأ من الخطر، بل موقعين مهمين، ولم يكن الفينيقيون والإغريق والرومان ثم المسلمون سوى بعض من جعلوا من لبنان مستعمرة ووطناً، ولكن أيًا منهم لم يستطع الزعم بفرض سيطرته التامة عليه. نما نظام القنانة في الجبال، ولم يبرز زعيم واحد حتى نهاية القرن السادس عشر حين اختار العثمانيون الأمير الدرزي فخر الدين الثاني ممثلاً لمنطقة الشوف، وبعد ذلك وسَّع مجال حكمه ليشمل لبنان بأكمله، بل وتجاوزته. ولكن العثمانيون قرروا في بدايات القرن السابع عشر أن فخر الدين قد جمع سلطات أكثر مما يجب في يده، فاستردوا منه ما كانوا قد منحوه. وبعد ذلك أصبح العثمانيون حريصين على ألا يسمحوا بالكثير من الحكم الذاتي المحلي، إلا أنهم وافقوا على أن يرشح الإقطاعيون اللبنانيون زعيمًا يمثلهم من عائلة شهاب. وكان فرع من هذه العائلة قد تحول من الإسلام السني إلى المارونية المسيحية في القرن الثامن عشر، ويبدو تحولهم ظاهرة غريبة، خاصة وأنه لم تكن هناك أغلبية مسيحية في سوريا منذ القرن الثالث عشر. لكن يبدو أن هوية الأغلبية لم تكن تتلاءم مع مصالح الناس مثلما يلائمها التحالف مع الفرنسيين، الذين كانوا في القرن الخامس عشر قد أعلنوا وضع مسيحيي لبنان تحت حمايتهم. وقد ثبت هذا التحالف مع غزو نابليون للعالم العربي في نهاية القرن الثامن عشر. عند ذلك أصبح لبنان ملتصقاً بشدة بالغرب، الذي أثبت أنه وسيط القوة الحقيقي في المنطقة.

على أية حال، فإن نوعاً من عدم الاستقرار كان قد ظهر حين تنافس الموارنة والدروز على السلطة في الجبل. ففي القرن الثامن عشر بدأ الموارنة في الانتقال من معقلهم في الشمال و"الاستيطان" في الجنوب، مستغلين عدااء الدروز لتثبيت أنفسهم وتأسيس أديرتهم. وخلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قام البريطانيون و الفرنسيون بتقطيع أوصال الشرق الأوسط إلى مناطق نفوذ منفصلة، وفي لبنان دعم الفرنسيون الموارنة أساساً، بينما دعم البريطانيون الدروز، وبحلول عام ١٨٦٠، كان التوتر قد تصاعد وانفجر في حروب ومذابح طائفية. وضاعف انعدام الأمن السياسي من المشاكل الخطيرة القائمة، مثل الانفجار السكاني والفقْر، فهرب كثير من اللبنانيين المسيحيين من البلاد، واستقروا في مهاجر في جميع أنحاء البلدان التي كانت تتقدم بخطى حثيئة.

احتفظ الفرنسيون بسلطة الانتداب من عام ١٩٢٠ وحتى عام ١٩٤٦، حين أصبح لبنان لأول مرة جمهورية متحدة مستقلة. وفي ١٩٤٣، نص الميثاق الوطني، اعتمادًا على إحصاء كان قد أجرى قبل أحد عشر عامًا، على توزيع السلطات على أسس دينية أو طائفية. وقد أسندت رئاسة الجمهورية إلى الطائفة المارونية بصفتها الأكثر عددًا، وأسندت رئاسة الوزارة للطائفة النالية من حيث العدد، وهي الطائفة السنية، وأسند منصب رئيس مجلس النواب للطائفة الشيعية، الثالثة من حيث العدد. وطبق هذا التمثيل النسبي على تراتبية المناصب المدنية والعسكرية، وشملت بنوده معظم الجماعات الدينية الرئيسية السبع عشرة، وليس فقط الثلاثة الأكثر عددًا لدى إجراء إحصاء عام ١٩٣٢.

غير أن شرعية هذا النظام كانت قائمة على أساس توزيع سكاني ثابت. ففي عام ١٩٥٨ كانت نشوة الفرحة بالاستقلال قد تلاشت في خضم مطامح متضاربة، وهو ما أدى إلى حرب أهلية. وخلال أشهر قليلة كانت قوات المشاة البحرية الأمريكية قد استدعيت. وسرعان ما تم استعادة السلام، وانسحبت قوات مشاة البحرية الأمريكية. ولكنه كان سلامًا قلقًا، ذلك أن الشروخ في النظام الحكومي لم يتم إصلاحها، وإنما حدثت مجرد تغطية سطحية لها، وخاصة الشرخ بين الممثلين السياسيين وبين الناس الذين زعموا أنهم يمثلونهم.

وحيث أخرج الفلسطينيون من الأردن في ١٩٧٠، هرب كثير منهم إلى لبنان ليصبحوا لاجئين للمرة الثانية، بعد أن وجدوا أخيرًا مضيفًا كريمًا. وقد استقروا وثبتوا أنفسهم عمليًا كطائفة لبنانية أخرى، ولكن هذه الطائفة الجديدة كانت أكثر عددًا من الطوائف الأخرى، فبدأت تسلك مسلك الغزاة القدامى.

وتبنى المسلمون اللبنانيون القضية الفلسطينية، وخاصة السنة وكذلك بعض المسيحيين من أتباع الكنائس الشرقية الأورثوذكسية. وأصبح الفلسطينيون هم العرب بامتياز: فلأنهم هدف الاستعمار الغربي، ولأنهم هُجروا من ديارهم، كان الفلسطينيون يبحثون عن هوية في عالم غريب لا ينتمون إليه؛ وشعر الموارنة بأنهم مهددون بهذا الوجود الكبير الجديد. وعلى الرغم من أن الفلسطينيين ليسوا جميعًا مسلمين فإن غالبيتهم كذلك، وهو ما أضاف مزيدًا من التوتر إلى عناصر البقاء المشكوك فيها لنظام طائفي كان يفقد في كل يوم طابعه التمثيلي.

وفي ١٩٧٥ تطورت المواجهة بين الموارنة الذين كانوا يعتبرون أنفسهم اللبنانيين الحقيقيين الوحيدين، والفلسطينيين الذين كانوا اللاجئين الوحيدين الذين لم يتم استيعابهم في النظام اللبناني، إلى صراع مسلح شامل عصي على الحل هذه المرة. وفي القصة القصيرة "بين اثنين"، التي كتبتها إيفلين عقاد قبيل اندلاع الحرب، تصف عائلة امرأة مسيحية باعتبارها قادمة من:

الجبال حيث كان لديهم الكروم. كانوا "لبنانيين حقيقيين" مستعدين للدفاع عن لبنان بأرواحهم إذا اقتضت الضرورة. كانوا "كتائبين". انتقلت اللاجئين الفلسطينيين "الذين فتحنا لهم أبوابنا ثم غرسوا خنجرًا في ظهورنا".^(١١)

وخلال ثلاثة عشر عامًا بقي وضع المسيحيين حرجًا، فأرسلت سوريا، جارة لبنان المراقبة للوضع دومًا، قوة لحفظ السلام. وعلى الرغم من أن نيتهم في الأصل كانت الدفاع عن المسيحيين المحاصرين، فإنهم سرعان ما غيروا من كانوا موضع حمايتهم حين رأوا أحوال المسيحيين في ارتفاع. وأصبح السوريون عالقين في "الوضع" اللبناني، غير راغبين في التراجع لخشيتهم من فقد بعض الفوائد غير الواضحة، وبالتدريج وقعوا في إغراء وهم القوة الذي يبرع فيه لبنان. وأصبحت قوة حفظ السلام السورية طائفة أخرى بما لها من حقوق وامتيازات ومطامح "شرعية" للسيطرة الشاملة. ومثل الفلسطينيين، أقاموا حواجز التفتيش المحصنة عبر الشطر الغربي من بيروت ذي الأغلبية المسلمة. وبذلك أسسوا كتلة مواجهة للشطر الشرقي المسيحي من المدينة. وفي عام ١٩٨٠، وقع الشطر الشرقي تحت السيطرة الرسمية للكتائب، وهي القيادة العسكرية المارونية التي تولت الحكومة بعد عامين.

الغزو

على مدى سبع سنوات من الحرب الأهلية التي امتدت بلا انقطاع من ١٩٧٥ إلى ١٩٨٢، استمرت الحياة سواء بشكل عادي أو غير عادي. وقلما كان

يمر يوم دون ورود تقرير عن اشتباك بين ميليشيات أو عن انفجار سيارة أو حادث خطف أو اغتيال أو سقوط ضحية بطلقة من قناص. كان التوتر في كل مكان، ولكن وتيرته كانت تتغير: وما أن تتعافى إحدى المناطق من صدمة، وتغرق في البلادة حتى تضرب ثانية. وكانت كل ضربة تزال آثارها بسرعة وتكاد تنسى بنفس السرعة. وبدت غريزة البقاء وكأنها تتطلب تغييب الألم في عالم النسيان. وبدا أن الضرب- الإصلاح- النسيان- الضرب- الإصلاح- النسيان هي دورة لا تنتهي، كما لو أن الوضع الطبيعي للأشياء كان كذلك على الدوام، وسوف يبقى كذلك أبداً.

ثم جاءت الحرب المنظمة، وأضيف عنصر خارجي إلى فوضى إجبارية. لم تكن فوضى في دائرة الفعل، بل رد الفعل. اعتادت الميليشيات على المناوشات المحلية، وكان على إطلاق النار أن يركز على عدو واحد مشترك^(١٢). كان هناك غضب ورعب، ولكن كان هناك أيضاً، وبالغرابية، أمل يائس ناتج عن حالة إيراك ذاتي متجددة مشتركة بين اللبنانيين، المسيحيين والمسلمين على حد سواء. كانت آمالهم قادرة على تجاوز آلاف القتلى والجرحى والمشردين، ليس بفعل الصلابة والقدرة على الاحتمال، بل بدافع التشوق لمشاهدة النشك النهائي لأنساق جديدة. فأيما كان ما سوف يأتي، فإنه سيكون أفضل مما كان. وساد اعتقاد، وخاصة في بيروت الشرقية، بأن الإسرائيليين المعروفين بعملهم السريع الحاسم، سوف يستخدمون السيف لحل هذه المعضلة الصعبة، وقطع "العقدة الجوردية"^(*).

بدأ الغزو في السادس من يونيو ١٩٨٢. وما أن حل شهر يوليو حتى كان من الواضح أن لبنان قد جدد سحره، الذي كان أيضاً شره. وفي ٨ يوليو كتبت صحيفة الشرق الأوسط اليومية العربية أنه في جنوب لبنان:

تعارض النساء احتلال العسكر وإسرائيل تغرق في
الدوامة اللبنانية.. يقول جندي إسرائيلي يراقب المشهد:

(*) العقدة الجوردية: عقدة صنعها جورديوس ملك فرجيا، وقال إنه أحكمها حتى لا يستطيع أحد أن يحلها، وزعموا أن من يتمكن من حلها سيصبح حاكماً على آسيا، فلما جاء الإسكندر الأكبر قطعها بسيفه، ويشار إليها للتعبير عن موقف شديد التأزم يصعب حله، ولیطل قادر على التصرف السريع، وفي هذه الإشارة ما يعبر عن نظرة المؤلفة إلى إسرائيل!. [المراجعة]

"ماذا نفعل هنا؟ كلما أطلنا البقاء كلما ازدادت صعوبة
حل المعضلة. لقد وصل الأمر بهم إلى حد استخدامنا
لحل مشاكلهم المرورية..."

لم تُقطع العقدة الجوردية، وبدأ لبنان في تسليط فوضاه، حتى على هذا النظام
العسكري من الجنوب، والذي كان قد بدأ يصبح بدوره طائفة لبنانية أخرى. غير
أن هذه الطائفة الجديدة كانت تمثل مصالح تتعارض بوضوح مع المصالح اللبنانية،
إلا أن وجودها أظهر بوضوح الحقيقة الواقعة التي كانت موجودة دائماً؛ فبخلاف
أحداث عام ١٩٥٨، لم تكن حرب ١٩٧٥-١٩٨٢ حرباً أهلية أبداً.

لم يكشف الغزو فقط الطبيعة الحقيقية لهذه الحرب، بل جعل من الممكن
حدوث وعى، فكل جماعة - سواء كانت ثقافية أم دينية أم سياسية - أصبح إدراكها
لنفسها ككيان مستقل أكثر من أى وقت مضى. حدث انسحاب من العلاقات
المتداخلة على جميع المستويات - حتى الثقافية والفنية - إلى مناطق طائفية
صارمة، فالمسيحيون في شرق بيروت يحتفظون بطابع غربي، بينما يعرض
المسلمون في بيروت الغربية صورة حديثة للإسلام، وخاصة في المناطق الشيعية.
ولو كان هناك من يتمنى الادعاء بأن الحرب شنت من أجل لبنان، فإن هذه المرحلة
الأخيرة قد أثبتت خطأه؛ فالتفكك، أو باستخدام التعبيرات السياسية، التقسيم، أصبح
حقيقة واقعة. لقد واجه "جيل الكلاشنكوف"^(١٣) مشاكل لم يكن لأبائهم، الذين كانوا
مهندسي الأزمة الراهنة، أن يتخيلوها:

هناك فراغ أيديولوجي، شعور مبرح بان جميع الحلول
السياسية قد جربت، ولكن أيّاً منها لم ينجح.... وهكذا
تستمر الدورة، كل جيل يراقب جيلاً آخر وهو يمضى
إلى قبره البائس، ويولد جيل جديد من الساعين للانتقام
والمتطرفين وغير القادرين على التمييز.^(١٤)

الزمن وحده سوف يخبرنا بالثمن الذي كان على اللبنانيين أن يدفعوه للسماح
لبلادهم بأن يقوم بدوره مسرحاً لحروب الآخرين.

خاتمة

كانت للغزو آثار مدمرة على الغزاة أيضًا، وظهر تأثيره على الكتاب الإسرائيليين، وخاصة النساء. فقبل ١٩٨٢، كانت نومي شارون تعمل مع الناشطات النسويات اللواتي كن يرفضن استبعادهن من المشاركة العسكرية. وفي قصيدتها التي كتبتها في ١٩٧٤، بعنوان "قصيدة الحرب"، تحدثت بغضب عن الانتظار "بأذرع مفتوحة/أرجل مفتوحة/للترحيب/بالأبطال العائدين". ولكن بعد الغزو، أصبح لبنان جزءًا مؤلمًا من الحياة اليومية الإسرائيلية. وكتبت لندا زيسكويت قصيدتين هما "صيف في الحرب" و"أرامل"، تتضمنان وصفًا ينبض بالحياة لردود أفعال النساء على الغزو:

تحول موجًا

ساكنًا مثل لوحة حفظت رعبها .

انتظرت القوائم ،

وانضمت إلى النظام المهيب

لأمهات وزوجات

يذرعن شوارع المدينة التي تنقل

الضيوف المتبرمين

في حقل حائل وحجرى (.....)

سبعة أسابيع ولا أحد يتفوه

بكلمة سوى الحرب ...

الصيف يعبر من فوقنا ،

والكل يومىء فى النسيم العليل .

نحن مدفونون فى تربة غريبة ،

وتقول السجلات إننا مفقودون .^(١٥)

غير أن رد الفعل في الضفة الغربية اتسم بعدم المبالاة. وشاعرة نابلس، فدوى طوقان، شعرت بأنها ليس لديها ما تقول. حتى مأساة صبرا وشاتيلا تركتها غارقة في صمت مكروب، وكل ما استطاعت فعله هو التكرار، في حين أن على المرء ألا يكرر أبدًا. وشعرت أن أملها الوحيد هو أن تكتب رواية، أما الشعر فهو أكثر كثافة من أن يتعامل مع مثل هذه الكارثة. للرواية كما قالت، نوع أكثر شمولاً يمكن أن يرسم لوحة تعبر عن يأس شعب. وعلى أي حال فإن العبارة التي قالتها فيما بعد قد تعبر عن مدى يأسها، إذ قالت: "الزمن ضدنا".^(١٦)

لقد هُمّش الناشطون السياسيون الفلسطينيون داخل لبنان أيضًا خلال الحرب الأهلية؛ فقد أعماهم التزامهم بالقضية الفلسطينية عن الطبيعة الحقيقية للحرب. ولم يكن في استطاعتهم سوى النظر إليها بوصفها امتدادًا منطقيًا للنضال الفلسطيني. وفي ١٩٧٧، نشرت ليلي السايح مجموعة من القصائد بعنوان دفاتر المطر. وفي هذه المجموعة، لم تذكر الحرب سوى مرة واحدة، وكانت مثالاً على رفض آخر كان على الفلسطينيين أن يتحملوه، ليجعل العودة تبدو أبعد مما كانت في أي يوم.^(١٧) وفي ١٩٧٩، كتبت حميدة نعنغ سيرة ذاتية في صورة رواية عن الفدائية ليلي خالد^(١٨) بعنوان الوطن في العينين، وفيها كررت التركيز على خيبتها في الثورة الفاشلة: "شعب، قضية، حلم، حرب. كلها كلمات ضائعة"^(١٩). لم يتعامل أحد مع الحرب بصفاتها عملية: بل، بدلا من ذلك، نظر الجميع إليها بوصفها ثورة تفشل. كانت الكتابات النسوية لهؤلاء الفلسطينيات في لبنان تماثل، من أوجه عديدة، أعمال معظم الكتاب اللبنانيين الذين أقوم بتحليل أعمالهم في الفصل الخامس: ما يهم بالنسبة لكلا الطائفتين هو تحديد العدو وهزيمته^(٢٠).

(*) ليلي خالد: كانت تقيم في صيدا بلبنان، وذهبت للتدريس في الكويت، وكانت عضواً في القوميين العرب. وحين وقعت هزيمة ٦٧، وتأسست الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، صارت عضواً فيها، لكنها أثرت دخول النشاط العسكري وتركت الكويت. واختيرت للمشاركة في العمليات الخاصة التي كان يديرها د. وديع حداد، وشاركت في كثير من أعمال خطف الطائرات الذي خططته الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. وبعد ذلك أصبحت عضو الأمانة العامة لاتحاد المرأة الفلسطينية وتزوجت، وهي الآن مقيمة في عمان وعضو اللجنة المركزية لمنظمة التحرير الفلسطينية، لها مؤلف بالإنجليزية. [المراجعة]

أما بالنسبة لطرفيات بيروت، كان الغزو مجرد مرحلة أخرى أكثر شراً في حرب أصبحت حقيقة يومية، فتركز التحليل للخبراء. وسرعان ما تعلم هؤلاء الخبراء أن الشيء الوحيد الثابت في هذه الحرب هو صعوبة تحليلها.

أعتقد، وسوف أحاول إثبات، أن ما قامت به طرفيات بيروت لم يفكر أن يقوم به أحد غيرهن، كما لم يكن أحد غيرهن قادراً على القيام به. ما فعلته هو أنهن وضعن أطروحات مقنعة لحرب دخلت كل ركن وكل زاوية من زوايا الحياة. وعلى الرغم من أن تناولهن لم يكن شاملاً فإنه كان في كثير من الحالات إجمالياً، فبتركيزهن على الفرد، اقتربن من إيضاح حقيقة حرب لم تكن لها بدايات أخلاقية ولا حدود أخلاقية.

يشكل جسم هذه الدراسة تعبيراً شاملاً عما كان هؤلاء النساء يرغبن في تحويله إلى رواية، وجعله معروفاً للعالم كنتيجة لتجربتهن مع الحرب الأهلية. وبذلك فإنهن يصورن بالتفصيل لحظة في تاريخ وعي الجماعة.

الهوامش

- (١) "بيروت" باللغة الفينيقية تعنى "الآبار"، وقد جاء الاسم من وجود العديد من آبار المياه الحسوة هناك في الزمن القديم. وكانت بيروت أيضاً عاصمة الفينيقيين والميناء الملاحي لهم.
- (٢) في القرن الخامس، كانت مدرسة بيروت القانونية تسود تعاليم القانون في الإمبراطورية الرومانية.
- (٣) "ماتت ألف مرة، وعادت إلى الحياة ألف مرة"، نادية تويني، *"Beyrouth" in Liban, 20*، *Poèmes Pour Un Amour*، بيروت، ١٩٧٩.
- (٤) في ١٩٧٠، كان في بيروت ٩٣٦ بنكاً، ٢٦٠ مدرسة خاصة، ٥٦ مدرسة عامة، وأربع جامعات. ولم تتغير هذه الحالة مع الحرب. وفي ١٨ مايو ١٩٨٢، كتب توماس فريدمان Thomas L. Friedman في *The Herald Tribune* أنه في أعقاب اندلاع الحرب فتحت عشرة بنوك جديدة أبوابها، وتضاعفت رعوس أموال جميع البنوك أربعة أضعاف. وأن العرب الذين سحبوا ودائعهم عند بداية الحرب وحولوها إلى أوروبا بدأوا يعودون. وكان حوالي ١٢٠-١٥٠ مليون دولار يتم ضخها شهرياً من المنفى، وحوالي ٢٠-٢٥ مليون دولار من السفارات العربية لتمويل الميليشيات، وأخيراً بليون دولار للحشيش. وبعد الاجتياح انهار الاقتصاد (انظر مجمل ورقة قلمها جورج كورم Georges G. Corm عنوانها: "Current Economic and Social Conditions in Lebanon" in *CCAS Report*, October 1984, p. 10.
- (٥) تكتب غادة السمان بخشونة عن العرب الذين ادعوا الاهتمام، ولكن الذين كانت "المسئولية [بالنسبة لهم].... طريقة للإثراء وتقوية أنفسهم وليس لخدمة شعوبهم. اهتمامهم الأوحده ألا يضاروا. أما بالنسبة للبنانيين والفلسطينيين الذين ماتوا؛ فهم ليسوا إلا مجرد أرقام بالنسبة لهم. العروبة بالنسبة لهم هي مادة رائعة للخطب والأغاني وبرامج التلفزيون. مثل هذه السلطات المسئولة يمكن أن نجدها في ملاهي أوروبا الغربية وفي أجنحة الفنانق الفاخرة." *كسوابيس بيروت*، ص ٣٥٤، وما بعدها. أمية حمدان، *الأزرق القاتم مع الريح*، بيروت، ١٩٨٠، ص ٨٤.
- (٦) غادة السمان، *القبيلة تستجوب*، ص ٢٨٩. أنظر أيضاً ص ص ٢٠٩، ٣١٨.
- (٧) نهاد سلامة، *Les Enfants d'Avril, Nimes, 1980, pp. 119-21*.
- (٨) تكتب نهاد سلامة في *Les Enfants d'Avril* عن التضحية ببيروت: "بيروت، عذراء لطخها كربون السادية. في فتات خبزك أحب كل الحب" ص ٣٦. وحتى في التضحية بها، تهدي بيروت الآخرين: "بيروت.. الابنة الكبرى للأرض التي تهدد قلق الأخوات الأخريات لقلقها هي" ص ١٠٧.

(٩) غالب حمزة أبو الفرج، *واحتترقت بيروت، بيروت، ١٩٨٣*، ص ص ١٣، ٧٤-٧٧، ٩٠-١٠٠، ١١٥، ١٢٩، ١٣٣. وفي كتاب *Woman and the Demon*، تكتب نينا أورباتش Nina Auerbach بتوسع حول الصلة الأدبية بين من تسميهن بالعنراوات - والعوانس، وعلى سبيل المثال، العذراوات "الفاتنات الصغيرات"، اللواتي يمدهن تبتلهن المثير للأسى "بأخلاقيات بطولية".

Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth, Cambridge: Harvard U.P., 1982, p. 148.

(١٠) "الجبل في لبنان... منيع، وعر، احتضن، وصنع، كل سكانه الذين هم في صراع مع السلطات: قدم لهم على مدى قرون الترحيب والملجأ". أندريه شديد، *Chedid, Liban*. Paris, 1974, p. 14. "بيروت هي آخر حرم في الشرق يمكن للمرء فيه أن يلتف بالضوء"، نادية تويني، *Tueni, "Beirut" in Liban*.

(١١) Accad, "Entre Deux" in *Contes et Nouvelles de Langue Française (Concours 4)*, Ottawa, Editions Cosmos, 1976, p. 23.

(١٢) قارن بـ إتييل عدنان: Adnan, *Sitt Marie Rose*, p. 20.

(١٣) مارون بغدادى ونايلة دى فريج، "جيل الكلاشنكوف":

"The Kalashnikov Generation" in Elizabeth W. Fernea, *Women and the Family in the Middle East. New Voices of Change*. Austin: University of Texas, 1984, pp. 34-45.

(١٤) Friedman, "The Power of the Fanatics", *New York Times*, 7 October 1984, p. 72. See Susan Ziadeh and Elaine Hagopian (eds.), *The Realignment of Power in Lebanon, Arab Studies Quarterly*, Fall, vol. 7, no. 4, 1985

(١٥) ليندا زيسكويت 1983، "Summer at War"، (مقاطع من قصيدة غير منشورة أعطتها لمؤلفة الكتاب). وقد استمرت ريفكا ميريام فى التركيز على الهولوكوست. (لقاء فى القدس، ١٢ ديسمبر ١٩٨٢).

(١٦) لقاء مع فدوى طوقان، نابلس، ١٠ ديسمبر ١٩٨٢. كتبت نايلة هاشم صبرى "بنات ساتيلا" (قصة غير منشورة أعطيت للمؤلفة، ١٤ ديسمبر ١٩٨٢).

(١٧) ليلي السايح، *نفاتر المطر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧*، ص ٨٣. لقاء، بيروت، ١١ مايو، ٥ يونيو ١٩٨٢.

(١٨) حميدة نعنغ، *الوطن فى العينين، بيروت، دار الآداب، ١٩٧٩*، ص ٧٠، وقارن بما ورد فى ص ص ١٥، ٢٢، ١٢٦، ١٢٩. كان خالد مناضلا ذات يوم ومع الزمن تحول إلى مجموعة معادلات يبحث من خلالها عن السلام الداخلى الذى ظنه درعا يستطيع أن يحميه، حميدة نعنغ، *الوطن فى العينين*، ص ١٥٨.

(١٩) يتحدى أبو مشور بطل الوطن في العيين؛ "إلى أين تهربين؟ من أرض إلى أخرى، من ميناء إلى ميناء، باحثة عن الثورة في جلود الآخرين. إن الثورة داخلك، عليك اكتشافها" (١٧٦). ورغم أن نعنن تكتب، فإنها تصم الكتابة بأنها، مثل الجثة، لا قيمة لها، قارن بـ: ص ص ٨٢، ١٥٢، ١٦٨، ١٨٠، ١٩٥.

الفصل الثاني

الحاجة إلى أسطورة

"الحرب في حد ذاتها حدث عارض، خلفية حيادية ووعاء، قادر على التعبير بطرق عديدة ومتنوعة. وعلى الرغم من أنه يمكن جمع الكثير من المعلومات من طرق التعبير هذه، فإن الحرب ليست نص أفضل الأعمال بقدر ما هي نريعة لها" (كلاين، *The Second World War in Fiction*, p.86)

"الأسطورة هي الجزء الخفي من كل قصة، الجزء الدفين، المنطقة التي لم تكتشف بعد، لعدم توافر الكلمات المناسبة التي تمكننا من الوصول إليها، الكلمات وحدها ليست كافية؛ فنحن بحاجة إلى سلسلة كاملة من الرموز التي تحمل كثيراً من المعاني؛ معانيها، أي ما نسميه طقساً. الأسطورة يغذيها الصمت كما تغذيها الكلمات" (إيتالو كالفينو، *Readers, Writers and Literary Machines*، نيويورك تايمز، ٧ سبتمبر، ١٩٨٦)

الحرب، وهي العنف المنظم ضد شخص آخر، تتطلب الكتابة. وحتى لا يصبح العنف فوضوياً ووحشياً يجب أن يكون منظماً بتسلسل روائي. ولجعل هذا التنظيم ممكناً، على كل فرد أن يجد لنفسه مكاناً على الجانب المناسب من الشقاق^(١). بعض الحروب تسمح بهذا التنظيم للتجارب بأقل قدر ممكن من التشويه الفاضح، وبعضها الآخر، كالحرب اللبنانية، لا يسمح بهذا التنظيم. لم يكن هناك طرف على حق، ولذلك لم تكن هناك وسيلة للعثور على المكان المناسب. كان ثمة

نموذج جديد، كانت النساء حديثات على الساحة العامة، وخصوصاً على الحرب كتجربة جمعية يمكن للجميع تأريخها، ومن ثم، كُنْ أكثر تأهيلاً لتحرير أنفسهن من الأفكار المتواضع عليها، وأقدر على تشكيل أسطورة جديدة.

وإذا كان للأسطورة أن تتجح، فعليها أن ترتبط بالواقع وأن تعبر عنه. كانت الأسطورة نموذجاً للقدرة على البقاء، كانت تشرح كيف كانت الحرب وكيف كان يمكن أن تكون. أعادت الأسطورة تأكيد أن التجربة الشخصية جزء من التجربة الشاملة، فاستخدمت الحقيقة التاريخية لخلق حقيقة روائية.

ولكن الرواية ليست تاريخاً، والتاريخ والرواية شكلان مختلفان للقصر؛ فالتاريخ تنظيم للحظات المتزامنة عبر العصور. ويمكن تميز الألب في القدرة على إقامة البنية اللغوية بكفاءة بحيث يصبح العمل منفصلاً عن الواقع الموجود خارج خيال الكاتب. أضف إلى ذلك أن الزمن التاريخي مقيد بالوثائق مثلما أن اللحظة الروائية مقيدة بخيال الكاتب.

وعلى الرغم من أن الفنان المبدع عادة ما يستمد مادته من تجربته، فإن معيار الامتياز ليس قرب العمل من "الواقع"، بل الدرجة التي يرتقى بها الأسلوب والمضمون ويعزز أحدهما الآخر ضمن العملية الإبداعية. وكون القصة مستمدة من أحداث حقيقية هي حقيقة مهمتها الوحيدة أن تعطي القصة بعداً آخر، رنيناً يراوغ عدسات الكاميرا وأقلام المراسلين، ومع ذلك تبقى حقيقية. قال جون إرفنج مرة عن ذاكرة أحد كتّاب القصة إنها:

"ذاكرة توفر التفاصيل بشكل غير كامل؛ فنحن قادرون على الدوام على تخيل التفاصيل في صورة أفضل مما نتذكره، التفاصيل الصحيحة نادراً ما تكون هي ما حدث بالضبط، وأكثر التفاصيل قرباً من الحقيقة هي تلك التي كان يمكن أن تحدث، أو كان يجب أن تحدث."^(٢)

الموضوع الأساسي لهذه الدراسة يتعلق بالسرد الروائي لحرب غالباً ما حاول كتّاب - معظمهم من الذكور - وصفها بأنها سياسية، وحاول البعض الآخر

وصفها بأنها اقتصادية، وكثير منهم بأنها دينية. ولم تستطع طرفيات بيروت قبول مثل هذه التفسيرات، وخاصة الأخير منها؛ فرواياتهن ترفض مثل هذا التجريد المخادع للذات، وتعكسه وهي تحاول مواجهة الحقيقة. تصف عادة السمان في روايتها كوايبس بيروت مشاهد يراها مستشرق من خلال كأس خمر معتق. المشهد الأول، لكلب يلتقط أذان وأصابع وأنوف بشرية من كومة قمامة، ويلاحظ المستشرق أنها حرب واضحة بين محمد والمسيح. وفي مشهد آخر، يهاجم بعض الأشخاص الجياح مستودعاً للدقيق، وحين يقوم أحدهم بفتح الكيس بعنف يختنق بالدقيق، فيموت. ولا يتغير تقييم المستشرق للموقف. وأخيراً، يكشف كأس الخمر الستار؛ ففي الاحتفال بعيد الميلاد يعود المسيح، ويستغرب من احتفال الناس بعيد ميلاده، وعندما ينوى حضور الحفل يوقفه الحراس المتشككين من ملابسه الممزقة فيريهم آثار المسامير فيقتنع الحراس، لكن حين يعلن لهم أنه فلسطيني، يصلبونه على باب الفندق^(٣).

ورفيف فتوح، في مجموعتها القصصية تفاصيل صغيرة (١٩٨٠)، تقول هازئة:

"سنة. دروز. شيعة. موارد. روم. كاثوليك.
بروتستانت. أرمن. أكراد. فينيقيون. أريد أن
أفهم؟..."^(٤)

هذا يعني أن أحداً لا يستطيع أن يفهم فقدان السيطرة والعقل والمنطق في حرب وصفتها إتيلا عدنان بأنها "حرب عصابات جديدة بين مجموعات متنافسة من الرجال"^(٥)؛ فهي مثل الحرب العالمية الأولى، لا يمكن اعتبارها حرباً عظيمة من أجل الروح الرفاقية والمثالية^(٦). لا تكتب طرفيات بيروت خوفاً على الشباب أو خشية فقدهم، فالشباب البالغون لم يقاتلوا، الأطفال هم الذين قاتلوا. لم تكن حرباً واضحة المعالم مع جند عدو هو "الأخر" على الجبهة. لم تكن هناك جبهة واحدة، بل جبهات عديدة، لا تصف أي من طرفيات بيروت منطقة قتال منفصلة؛ فكل فرد كان عدواً محتملاً، إن لم يكن اليوم فغداً بالتأكيد. وفي مثل هذا الجو لا يمكن تجريد العدو من شخصيته. لا تحدد واحدة من طرفيات بيروت - كما سيأتي لاحقاً - عدواً معيناً أبداً. فكل شخص، كل عدو محتمل، يميز نفسه ويعرفها في إطار

"الأخر المحتمل"، الصراع لا يمكن إبعاده إلى مكان آخر، فالعدو في كل مكان، وساحة المعركة في كل مكان. كانت الحرب حرباً للجميع.

نماذج للبقاء

كانت الحرب هي نموذجها الخاص بها، ولأنها كذلك فقد كان يجب السماح لها بخلق أسطورتها الخاصة. ورغم أن الحرب هي التي تعطي قصة الحرب قيمتها العليا، فليس لها وجود في الواقع دون سردها: "الحرب تقلد قصة الحرب التي تقلد بدورها الحرب"^(١). وعملية المحاكاة هذه لها قدرة تحويلية، فما أن يتم التعبير عن الحرب، حتى يصبح من غير الممكن أن تعود كما كانت قبل أن تصبح موضوع الحديث، ومع كل قطعة جديدة تكتب، تصبح معالم الأدب أكثر وضوحاً كوصف للحياة في الحرب. ومع استمرار الحرب، واستمرار السرد الروائي عن الحرب، تتغير الحياة في الحرب باستمرار بالنسبة للكاتب والقارئ، بحيث لا يعود الدال الجديد قابلاً لتمييزه عن المدلول.

تقتفي أعمال طرفيات بيروت الأثر الموصل بين الحرب وخطاب الحرب. فأعمالهن تروى قصة البقاء: تذكير دائم بأنه رغم المظاهر، فإن هذا هو زمن حرب، وأن الحقائق والقيم قد تغيرت، وأن هذه الحالة المتغيرة يجب ملاحظتها لمقاومة حالة التبلد.

أدب النساء، الذي يركز على الطابع اليومي للبقاء، هو وحده القادر على النقاط وتطوير ما في اللاعقلانية من خبث ومكر، اللاعقلانية التي يمكن أن تصنف على أنها ضرب من الجنون إذا تم تقديمها بالأبيض والأسود. الأدب النسائي وحده هو الذي يوثق تفاصيل تبدو أكثر سخفاً وأكثر خصوصية من أن تلاحظ، لكن هذه التفاصيل نفسها هي التي تشير إلى التغييرات في المشاعر التي تنسج في النهاية، لكل فرد، تجربة الحرب^(٢).

كانت التسمية الدقيقة التي لجأت إليها النساء لوصف تجاربهن من أجل الفرد، لكنها كانت أيضاً من أجل الآخرين؛ إنها صناعة الأسطورة، حتى يتمكن

الآخرون من رؤية أنفسهم في أبطال الروايات، ومن ثم يقل شعورهم بالوحدة. وتؤكد بيتى فريدان في كتابها *The Feminist Mystique* النقطة نفسها: ليست المسألة وصفة تحدث التغيير، بل إن رواية القصة، وصنع الأسطورة، هو ما جعل بإمكان كل ربة بيت أن تقرأ تأملاتها، وعندما رأت تجربتها وكيف كانت، استطاعت استيعابها وفهمها.

كان من المهم تسجيل قابلية هذه الحرب للتفشي والانتشار. قد تخسر النساء إحساسهن بالمشاركة في الحرب لو أنهن فشلن في العثور على إشارة لهذه المشاركة في أي من نصوص الحرب. وهنا يمكن عقد مقارنة مع ما حدث في الجزائر. ففي الفترة بين عامي ١٩٥٤ و ١٩٦٢، كانت الجزائر تناضل في سبيل الاستقلال بعد نحو ١٥٠ سنة من الحكم الاستعماري الفرنسي. وشارك الجميع، بمن فيهم النساء، في النضال مشاركة كاملة. ولكن حين تم الانتصار، طبق نظام قمعي أبوي، فوجدت النساء أن معركتهن من أجل الاستقلال لم تعد لهن، بل لأبائهن وأزواجهن وإخوانهن وأبنائهن. لقد دعمت معظم النساء القضية القومية دون أن يفكرن في حقوقهن كنساء. وفي عام ١٩٥٥، كتبت جميلة ديبشة، وهي من أوائل الكاتبات الفرانكوفونيات في شمال أفريقيا، روايتها *عزيرة*. تزوجت بطلنة الرواية، ذات الثقافة الفرنسية والتي تعمل في وكالة صحفية فرنسية، من جزائري مسلم. ومع الوقت يغتربان عن بعضهما وكذلك عن نظراتهما. إن الرسالة التي توصلها هذه الرواية هي أن ازواجية الثقافة أكثر إيلاماً من التمييز الجنسي بين الذكور والإناث في نظام سياسي وثقافي إسلامي جديد^(٩). كانت رسالة جميلة ديبشة لأخواتها واضحة: يجب أن يكون للتعريب والأسلمة الأولوية على كل شيء آخر.

لكن آسيا جبار كانت أقل دموية في كتابتها عن الثورة وتأثيرها على المرأة الجزائرية، في رواية *العطش La saif* التي كتبت عام ١٩٥٧، حذرت آسيا المرأة من مخاطر الالتزام بالقضية القومية دون تفكير، فاتهمت روايتها بمعاداة القومية. لم يكن من الممكن استهداف الرجل الجزائري في وقت يُفترض فيه تركيز الطاقات جميعاً على العدو المباشر - الفرنسيين. وأتى رد جبار على النقد في روايتها *فأقدو الصبر Les Impatients*، التي نشرت في السنة التالية، وكان الزمن فيها هو الماضي وليس الحاضر، زمن لم يكن القوميون في حاجة إلى الاهتمام بالدعوة إلى استقلال المرأة واحترام حقها^(١٠).

وعلى الرغم من أن إشارات الخطر كانت واضحة للبعض، فإن قليلين هم الذين كتبوا أثناء الحرب الجزائرية عن المشاركة أو عن القلق الذي كان قد بدأ في الظهور. كان كل اهتمامهم منصباً على الصراع من أجل التحرر من الاستعمار فكتبت زبيدة بيطاري روايتها *يا أخواتي المسلمات!* (*O Mes Soeurs*) (Musulmanes, Pleurez!)، عام ١٩٦٤، التي اعتبرت شاهداً انهزامياً على الوضع: كانت النساء يقبلن بالقمع المنزلي، أو يهربن منه. هذه الروايات كتبت بعد الحرب، بعد أن انتهى تأثير المشاركة فيها^(١١). وقد تم توثيق كل ذلك، ولهذا فإن كل ما كان موجوداً في إطار جدلية الخطاب/التجربة هو الفشل في الاعتراف بالمشاركة. وأصبحت أسباب عدم الاعتراف غير ذات صلة. وكان على المرأة أن تعرف أن المشاركة في الواقع كان ينبغي أن تصبح مشاركة في الخطاب لكي يتم الاعتراف بالحقيقة في النهاية.

تعلمت طرفيات بيروت درس الجزائر، فعبرن في كتاباتهن، متجاوزات المجتمع في معاناته، إلى المجتمع في صمته. كان ما فعلته النساء في هذه الحرب هاماً. كان هاماً لهن، وهاماً أيضاً للبنان واللبنانيين في كل مكان في العالم، فقد تعاملن مع الحرب كوحدة متكاملة انتهكت جميع جوانب الحياة. ومثلما بدأ يظهر الوعي بالأهمية، ظهر وعي استعادي بالصمت الذي كان يستخدم قناعاً لإخفاء ما كان في السابق رغم أهميته لا اسم له، ومن ثم كان لا يحظى بالاعتراف بوجوده. خضعت الأحوال التي فرضت الصمت للدراسة، بذلك، وربما نون وعي، ومن خلال الفحص والدراسة جاء الحل.

الرفض والفرصة

لم يسبق لهذه الحرب مثيل، ولم تكن هناك أسطورة حرب يمكن مقارنتها بها. وكان المسار الأسهل هو التظاهر بعدم وجودها طالما بقيت بعيدة.

"لم نكن نجرؤ على التفكير أو الاعتقاد بأن القتال يعني الحرب، أو أن توقف إطلاق النار يعني السلام. لم نكن

نعرف بماذا نفكر أو ماذا نقول حتى عن الجبهة
المشتعلة. لم تكن تلك سوى كلمات: "جبهة"، "سلام"،
"معركة"، كلها كلمات تعنى الحرب، لكننا لم نكن فى
حرب^(١٢).

كان الجميع يحدقون فى الهوة، ولكن الأغلبية واصلوا خداع أنفسهم.

تشير طرفيات بيروت إلى خداع النفس هذا، ويفضحناه. فى قصة وصال
خالد "موت فى الدم"، يرفض الطبيب الاعتراف بالموت إلا كتكثيف لمرض الشعب
الجماعى: إنه موت فى الدم. وحين ماتت والدته قام بتحنيطها واحتفظ بجثمانها فى
غرفته، وحين أصاب العطب جسد أبيه فى حادث سيارة أقام له تمثالاً ليحتفظ به
فى منزله^(١٣). ويرفض الدكتور للحرب، فقد كان أيضاً يرفض الموت، والوجه
الآخر للموت - الحياة.

قد يخدع الناس أنفسهم، ولكن الجميع كانوا فى حرب، فى كل مكان وعلى
الدوام. كانت الحرب شهوانية، وكانت شيطانية، حافظت على وتيرة العنف،
وجسده وشخصته مؤقتاً فى صورة الطفل القنصر. كانت الحرب غير عقلانية،
كانت حروباً عديدة صغيرة^(١٤).

اتخذ تحويل الحرب إلى أسطورة أشكالاً متعددة، وفى هذا الفصل سيتم
التركيز بشكل أساسى على شكلين من هذه الأشكال، هما اللاعقلانية، والقنصر. لقد
أظهرت طرفيات بيروت كيف كان الناس يخرطون فى قضية أو يغيرون مواقعهم
دون أن يبدو عليهم الجنون أو عدم الولاء، على الرغم من أن هذه هى الأوصاف
التي يمكن أن يطلقها الغريب لوصف مثل هذه الأعمال. رفضت طرفيات بيروت
أيضاً تجريد قوى الحرب من شخصيتها، هذا التجريد الذى يساعد على استمرار
الحرب، وعلى أن تبدو وكأنها مبررة. وُصف القنصر بأنه الأخ والحبيب والطفل.
إنه إنسان يمكن الاقتراب منه ولمسه. هناك أمل، رغم كل شيء، إذا أمكن تجسيد
الوحشية المجهولة للحرب، ثم محاولة عقلنتها فى صورة أخت أو حبيبة أو أم.

لم تكن الحرب اللبنانية غير عادية فى خضوعها لأهواء الصدفة، كان غير
العادى هو العشوائية المطلقة للاتجاهات التى تم تبنيها. فى المجموعة القصصية

الطاولات عاشت أكثر من أمين (١٩٨١) تحاول نهى سمارة سبر عشوائية الالتزام بقضية عرضية. وفي القصة التي تحمل المجموعة عنوانها، يجد الراوى نفسه متورطاً رغم أنه في عنف كان يستهجنه بشدة. كان شاعراً وصحفيًا، وجد نفسه يستضيف مذنبًا سابقًا يدعى "أمين". ويصاب الشاعر بالذعر حين يكتشف أن المقيم لديه متورط في نشاطات بالغة السرية. ويواجه أمين الذي يوافق على المغادرة، قائلاً لمضيفه أن عائلته التي أحضرها معه إلى بيروت كانت في منطقة تحت مرمى نيران الميليشيا التي ينتمى إليها. ويعرف الشاعر فيما بعد أن أمين أصيب خطأ بطلقة من أحد رجاله. ويشعر عندها بالغضب، ليس على تلك الجماعة، ولا على آلة الحرب المدمرة المجردة من العقل، بل على موت أمين. ويتفحص الشاعر بعض أوراق أمين فيجد قائمة بأسماء المطلوب قتلهم، ويقرر المضي في إنجاز مهمة أمين التي لم تكتمل. لم يكن يؤمن بما يفعل، ولم يكن حتى يعرف ما الذي يفعله، سوى أن ذلك كان بالنسبة لأمين مبرر وجوده. لقد بدأ يقبل فكرة أن كل شخص هو بالضرورة جزء من الحرب وينبغي أن يكون مشاركاً نشطاً فيها.

ولكنه أثناء قيامه بالمشاركة النشطة يخسر جميع القيم الأساسية والأخلاقية السابقة. ويمكن المجادلة بأن اغتيال الضحيتين اللتين كان يستهدفهما أمين لم تكن عملية غير أخلاقية؛ لأنه كان قد اعتنق أيديولوجية أمين التي تبرر، وربما تمجد، مثل هذا النشاط. ولكنه انتشى بالتزامه إلى درجة يخفى معها اهتمامه السابق بالنساء والأطفال وهو يفرغ الطلقات في جسم أول هدف له أمام ابنة الضحية، ونظراتها المفعمة بالذعر.

لماذا اختارت نهى سمارة بطل قصتها رجلاً؟ لم يكن ذلك لأنها كانت خائفة من التحدث بلسان المرأة، بل لأنها من خلال قناع الشاعر الرجل يمكنها أن تشرح في صورة أكثر حيوية عدم عقلانية الدوافع، فلو اختارت أن تجعل بطلة الرواية امرأة لاستبعد قرار القتل، وتحول إلى نوع من العاطفة المشبوبة، لامرأة تواصل عمل حبيبها الراحل. (صص ٢٢-٢٣)

هذه النقطة يُعاد تصويرها في "حلبة التزلج". فبطل القصة، المبتدئ في لعبة الحرب، يُعتقل على أحد الحواجز. ويتعامل معه المحققون بقسوة إلى أن يعرفوا من

هو والده وما هي ديانتها، فيطلقوا سراجه. ويتساءل بطل الرواية في نفسه، أي من هاتين المعلومتين حققت هذا السحر؟

لقد التحق البطل حديثاً بصفوف إحدى الميليشيات ليثبت لأخيه طارق أنه ليس الشاب الضعيف كما كان هذا الأخ يعتبره دوماً. وخلال أقل من شهر من انضمامه كلف بمهمة. ولكن سعادته وفخره يحبطان حين يعلم أن طارق، الأخ الذي أراد أن يثير إعجابه، قد قُتل:

لم أنبس بكلمة.. كنت أعرف أنني ووالدي.. وأخي الصغير.. ورجال الحي، ورجال الوطن كلهم منزلقون.. وأن المتفرج الوحيد هي أمي وسجادة صلاتها (ص ٨٩).

"رجال الحي ورجال الوطن كلهم منزلقون"، كانوا يفقدون السيطرة. أما النساء فكان ينتظرن على الأطراف: "المتفرج الوحيد هي أمي وسجادة صلاتها". لقد أفقدهن وجودهن على الأطراف، على الهامش، أي فعالية، ولكن تلك في الوقت نفسه ساعدتهن على عدم الوقوع في الدوامة. وتمكنت نهى سمارة، عندما جعلت بطلها رجلاً، من شرح موقف الرجل من النساء المنتظرات: إنهن على الأطراف، يتفرجن عاجزات، ولهذا فلا علاقة لهن بالحرب، ولكنها عندما تقول أن "رجال الوطن كلهم منزلقون"، فإنها تعلن بوضوح أن الرجال هم للذين فقدوا السيطرة، وليس النساء، وتمثلن في هذه الحالة الأم، قد يكن متفرجات، ولكنهن لا يزلن في الخارج، حتى لو كنَّ على أطراف الدوامة، يحتفظن بالحرية التي يتيحها تهميشهن.

ولكن ينبغي أن يحدث نوع من التوازن بين المشاركة غير المحكومة وبين عدم وجود علاقة. ففي هذه الحرب كان الجميع متورطون، والفرق الوحيد كان في حجم المشاركة والوعي بالدوافع. كان الجميع متورطون.

بخط الجريدة التي تعمل فيها، بنوعية ثقافتك، بطائفتك على الهوية، بأصدقائك، ... قد يفتح حياتك مسلحو الفئة الثانية، شئت أم أبيت، سيرونك خصماً حتى لو لم تكن، فكيف ستحمي نفسك؟ (ص ١٦).

إباحية العنف

هناك من رفض الحرب، وهناك من تبني العنف الكامن فيها لأن عرف أن الحرب:

"أصبحت أقوى من إرادة الإنسان، ومن حب الأب
وحنين الأحبة... وجدنا أنفسنا نستسلم لإرادة الحرب
ونحن نتخذ قرارات ملؤها الشجاعة والتصميم".^(١٥)

وصفت إيتيل عدنان الحرب بأنها "انفجار نووي، ليس من قنبلة ولا من الخارج، بل من صميم ذاكرة جنسهم"، لم تكن من الخارج، بل كانت نابعة من داخل الروح الجمعية. كان من المحتم أن تتبثق، وكلما اقتربت من السطح، كلما اقترب الفرد من "تباريح العنف، وكلما أصبحوا على سجيبتهم".^(١٦) ليس هذا مجرد تشقق بلاغي، وإنما هو تجربة جادة تشعرنا بأن هذا الألب يحاول أن يواجهه، وي طرح الأسئلة. كانت الحرب قوة تتفجر من أعماق كل فرد، وبينما ينشق القلب وهي تجد طريقها للخروج، أرسلت شحنة سرت في النظام، شحنة تعيد الحياة إلى من فقدوا الإحساس. وفي ضجر الحرب وقرفها وقلقها وعزلتها، أصبحت هذه اللحظات من المشاعر المكثفة والوعي بالنسبة للبعض عقاراً مخدراً، يلجأ إليه كثيرون حتى الرمق الأخير ليبقوا على مشاعرهم حية.

في رواية ليلي عسيران *قلعة الأسطه*، يوجه ابن مريم إلى أمه اتهاماً بأنها تسعى إلى الخطر: "أنت مجنونة، وهكذا عادتك، كلما أتى الخطر من مكان، ركضت إلى مصدر الخطر لتستوضحي الأمر" (ص ٢٢).

في هذا الألب، سيجد القارئ كثيراً من أبطال الروايات الذين انساقوا إلى القتال، خاصة القتال العنيف. كان عليهم المغادرة، من أجل سلامتهم الشخصية وسلامة القريبين منهم. لكنهم لا يستطيعون التخلي عن بيروت، حتى مع معرفتهم بأن بقاءهم لا يخدم أي هدف. إن بقاءهم لا يقدم بالضرورة حلاً لأي شخص، ولكنه ضروري للإحساس. ضروري ليشعر الإنسان بالغضب، وضروري لأن يشعر بأنه جزء مما يحدث. تؤكد ليلي عسيران، شخصياً، ومن خلال بطله رواية

قلعة الأسطه، أن البقاء كان ضروريًا؛ لأنه يمثل قرارًا، لم يكن من المهم أن يكون قرارًا بالعيش أو الموت طالما أنه قرار فردي: "ترفض السماح لأي شخص باللعب بأقدارنا، إلا إذا أتى للعيش معنا.. كنا وحيدين، وكنا مع الجميع" (ص ٧٧). وتكتب نهى سمارة، في الطاولات عاشت أكثر من أمين، أن كون الشخص حاضرًا يعنى أنه واحد من تلك النخبة من البشر الذين اختارتهم الأقدار ليشهدوا وجهها لوجه على الأحداث التاريخية الهامة في أوطانهم... أنا أعيش التاريخ الذي سيقراً عنه أولادى فيما بعد... (ص ٩).

لقد ساهمت مشاهدة الفضاعات في خلق الوعي، وفي كثير من الحالات في إيقاظ الشهوات الجنسية. ففي تحليل جوانب أدب الحرب العالمية الأولى يسترعى أدب "بول فيسل" الانتباه إلى ما في الحرب من إثارة جنسية:

منذ القدم، عرف كل من عاش تجربة الحرب والحب أن هناك علاقة تتداخل غريبة بينهما، لغة الهجوم الحربى، اغتصاب، هجوم، اقتحام، اختراق- كانت تتداخل دائماً مع اللغة المعبرة عن الاعتداء الجنسى... فالحرب... تثير شيئاً أشبه بالازدهار الاستوائى للنشاط الجنسى خلف الخطوط، والذي يقابل أعمال القتل التى تحدث على الجبهة... بل إن بعض العلاقات بين الحرب والجنس ما زالت أكثر خصوصية وسرية. وهناك كثير من الشهادات التى تربط الاستمنااء والرغبة القهرية في كشف الأعضاء الجنسية بالمخاوف والإثارة الخاصة بقتال المشاة^(١٧).

وحين تدرك بطلة قصة سمارة، "وجهان وامرأة"، أن زوجها، الذى ذهب إلى باريس للعمل، لم يذهب في الواقع إلا لأنه كان خائفاً، شعرت بأنها قد تحررت، لكنها شعرت في الوقت نفسه بالرعب. كانت وحيدة في ظل أحداث العنف هذه، فجلست على الأرض أمام مرآة وراقبت نفسها وهى تستمنى^(١٨). تعلق سمارة:

"تستفيق رغبات الجسد أمام أخبار الموت المتكررة،
وفي الحروب على الأغلب، لاحظي أن أوروبا لم تعش
انحلالاً أخلاقياً إلا بعد حربها، [...] لقد تضعضت
كل القيم أمام الموت، ولم يبق حياً إلا حدود الجسد
ونبض الحس والغريزة!!". (ص ١٠٣)

وتعزو إيتيل عدنان في روايتها "ست ماري روز" كثيراً من أعمال العنف
إلى "توازع جنسية مريضة" لا يمكن إشباعها بسبب الكبت الأخلاقي؛ فعنف الحرب
يتغذى على العجز الجنسي" (ص ٦٦) لكن كثيرين (وهم عادة من الرجال في أدب
طرفيات بيروت) ممن دخلوا إلى قلب الإثارة ليس فقط من أجل الحصول على
النشوة الموجودة في المخدر أو النشوة الجنسية، ولا بدافع الجنون، بل من أجل
الكسب. في رواية *كوابيس بيروت*، تكتب غادة السمان ساخرة:

الأثرياء يحاولون شراء النجاة من غضب الشعب
بالمال. بعضهم استطاع الهرب بأمواله إلى أوروبا حيث
ينتظره جحيم من نوع خاص.

البعض قرر (الاحتيال) على البقاء أملاً في مزيد من
الإثراء عن طريق الحرب الأهلية، واستمراراً في
منطلقاته العتيقة القائمة على التوهم بأنه بالإمكان شراء
أي شيء بالمال: حتى النجاة. (ص ٣٥٠)

وقبل الحرب كانت إيتيل عدنان قد كتبت:

إنز فانا لا أعرف كيف سأموت في هذه المدينة حيث
يتداخل المال مع الموت.. إنهم يضربون سجيناً حتى
الموت للحصول على قميصه في حين أنهم قادرون
على أخذه بكل بساطة، لكنهم يحبون القتل الذي يسمونه
عملية^(١٩).

في رواية حنان الشيخ، **حكاية زهرة**، يخشى أحمد أن تعيده نهاية الحرب إلى ما كان عليه من قبل ... لا شيء. فاسترسل هو وزملاؤه من المليشيا في النهب والسلب، والتتعم بما يسرقون، والعيش في رغد، ولكن دون أن يفقدوا الحس الأخلاقي تمامًا. في أحد الأيام يعود أحمد إلى البيت جالبًا معه مصباحًا ثمينًا، وحين تستفسر منه زهرة يسرد عليها مغامرته في ذلك اليوم حين أنقذوا امرأة حامل بشهامة، ثم قاموا بنهب بيتها وحرقة لإخفاء الدليل (ص ١٥٧).

أصبح السلاح مقدسًا، وصاحبه إلهًا. أحمد هذا نفسه، عندما أخذ رفيقه الجريح إلى المستشفى، أبقى الطبيب تحت تهديد سلاحه حتى أتم العملية بنجاح. وكان مقتنعًا بأن الكلاشنكوف المصوب نحو أضلاع الطبيب كان هو الضمان الضروري لنجاح العملية (ص ١٦٢).

أطفال ومدافع كلاشنكوف

الحرب، وهي "أقوى من إرادة الإنسان"، أصبحت شيئًا شيطانيًا. بعض القصص كانت تصور هذه القوى الشيطانية في هيئة تشخيصية: فهي أحيانًا الشيطان نفسه، وغالبًا ما يكون هو القنصر. في رواية **رقيق القرن العشرين**، تقدم نجوى قلجى إبليس أو الشيطان بأنه:

الذي يعمل ضد قوانين الحياة، ضد صراع الخير والشر، إنه طغيان الشر، أرجوك أن تنتظر إلى هذا، وإلا فإننا بصمتنا سنكون متعاونين على تمارنا ودمار الأرض والحياة عمومًا (ص ٤٥).

فبالنسبة لكل من بقى في بيروت، كانت الحرب تصبح هي "الآخر".

ومن بين كل من بقى، لم يكن أحد محصنًا ضد الرمز الجوهري لشرور الحرب: القنصر. نشر القنصرة الرعب في الأحياء أكثر مما فعل القصف. كانوا يصوبون بقسوة على أهداف مجهولة. أصبحت هذه الأهداف، وأصبح هؤلاء الناس، كما كتبت أمية حمدان في روايتها **الأزرق القائم مع الريح**، "قترانا تعدو

مسرعة قرب الجدران" (ص ٧٩)، ولكن معظمهم حاول أن يجد ملجأ من الخطر الموجود في كل مكان عن طريق البقاء في المنزل. تكتب عسيران في قلعة الأسطه أن "القناص" جعلهم:

كالسجناء خلف الجدران المنبوعة، والممرات الواقية
والملاجئ الرطبة، لا وسيلة عندنا لمكافحته ولا لصدده
إلا بالعض على الأعصاب، وانتظار "إشراقه الليل".
وقتها كانت تحين فرصة الحياة فنهرع من المخابئ
ونتنفس بسرعة ما تبقى لنا من الهواء الطلق.
(ص ١٥-١٦)

التناقض الظاهري في تعبير "إشراقه الليل" يوضح لنا بصورة مؤثرة ما حدث للزمن: النهار ضوء وخطر، والليل ظلام وأمن. لقد انعكس النظام الطبيعي.

في رواية كوايس بيروت تكتب عادة السمان عن القناص الذي تحول إلى رمز لسجنها أكثر مما كانت جدران المنزل الذي سجنتم فيه بطله الرواية.^(٣٠) فكما حاولت المخاطرة بالخروج كان هو يبقى هادئاً إلى أن تبتعد البطلة عن مرمى سلاحه. وعند ذلك يطلق "وابلا من النيران" حولها، كما يفعل جميع القناصين عند السمان، مبقياً عليها "سجينة هذه السماء الشاسعة" (ص ١٠٤). ولكن هذا لا يعنى أنه لم يكن مخلصاً في أدائه، بل كان كذلك. لقد كان "قناصها" مثل ذلك الذي أطلق النار على صياد سمك في موقع سابق من كوايس بيروت، ثم أطلق وابلاً من النيران حول من أرادوا أن يساعدا صياد السمك. لقد أراد لهم أن يعودوا إلى أفاصهم (ص ٢٤٣). والأفص هنا دلالة مجازية على عقلية زمن الحرب: على الناس أن يتحولوا إلى حيوانات في أعين السايكلوب الإلكتروني/ حارس حديقة الحيوان (ص ٤٧ و ٧٨).

كان القناص، الذي لم يكن يرى أبداً، ولكن الآخرين يشعرون بوجوده، هو الذي حول بيروت إلى حديقة حيوان/سجن. كانت لبعض الناس رؤوس فئران (ص ٢٢٨) وبعضهم الآخر كان يمشى مثل القروود: "عبرت الحديقة ركضاً وقد حنيت هامتي كالقروود: إنها مشية الناس في زمن الحرب الأهلية" (ص ٨٧). لقد حولت

الحرب البيوت إلى أقفاص، إلى ملاجئ، حتى الحيوانات في رواية *كوابيس بيروت* فضلت البقاء في الأقفاص على الحرية. فقد راقبت بطلة الرواية بعض الحيوانات المسجونة في أقفاص في محل للحيوانات الأليفة، وقررت أن تفعل شيئاً لها لكي لا تموت جوعاً، فدخلت المحل وفتحت الأقفاص. ومع أن الحيوانات كانت قد ظلت طويلاً تعوى من شدة الجوع فإنها تجمدت عندما فتحت الأبواب، ورفضت مغادرة أقفاصها التي توفر لها الحماية. كذلك الإنسان، فضل الأقفاص على الحرية: فشادى شقيق بطلة الرواية يرفض أن يهرب من السجن الذي هرب منه جميع سجنائه، ويصر السجن على أن يهرب حتى لا يحتاجون لبناء سجن جديد، لكن شادى كان عنيداً متمسكاً بالبقاء في السجن؛ ففي هذه الظروف، أصبحت ردود أفعال البشر والحيوانات واحدة (ص ٢١٥).

إن ميل عقلية السجين إلى اعتناق إرادى لقضية ما، هو أمر غريزي. يصف برونو بتلهايم سجناء معسكرات الاعتقال بأنهم مشغولون بأمور المعيشة اليومية إلى حد استبعاد أى شيء آخر، حتى يبدو أن السجن أصبح مفضلاً على الحرية^(٢١). ولكن كم من الزمن يستطيع المرء أن يبقى سجيناً إذا لم يكن الخطر ظاهراً دائماً؟ في مجموعة وصال خالد *دموع القمر*، تعد قصة "المقامة اللبنانية" تحذيراً لأولئك الذين لا يستطيعون الاستمرار سجناء لعدو غير مرئي؛ فهم ما إن يغامروا بالخروج من بيوتهم حتى يتعرضوا لخطر القتل (ص ٣٢-٢٥).

لكن القناص، مثل الحرب، لا يقيد فقط، بل يمكن أن يحرر أيضاً. تروى لنا حنان الشيخ حكاية امرأة تدعى زهرة، تختار حبيبها قناصاً. وحين تعاد زهرة على القناص يصبح لهذا التجسيد المجهول للشر اسم، هو سامى، وتصبح له هوية مختلفة، فلم يعد قاتلاً عديم الرحمة، بل "قرصان تلك السفينة الغارقة في تناقضات الحرب، تناقضات تمكنت منى" (ص ١٦٧). وحين يتم التعرف على الإنسان ينسحب الشر إلى مكان آخر، حيث يعود عصياً على التفسير مرة أخرى.

في كتابات الرجال، يظهر القناص كأحد أوجه - أو وظائف - الحرب، أما كتابات "طرفيات بيروت" فترى القناص إنساناً، فأسطورة الصورة التجريدية للشر بوصفه حقيقة إنسانية تمنح وسيلة للسيطرة. القناص بشر، يمكن مجادلته، وبالتالي

إقناعه بأن يسلك سلوكاً آخر. إن أكثر الصور قوة للقناص هي صورة الطفل. الطفل البريء المفتقد للخبرة، والذي سيستجيب بالتأكيد لأمه أو لمن تعامله كأم. وهذا هو الأمل في كتابات طرفيات بيروت. فرمز للإنسانية الحرب كان يجب تفكيكه حتى يمكن تمييز ما هو إنساني، ويصبح التوسط ممكناً. كتبت كثيرات من الطرفيات عن محاولاتهن الخاصة أو محاولات بطلات رواياتهن معاملة القناص كالطفل الذي توقعوا أن يكونه؛ فالبنادق أحياناً كانت أطول من الأطفال الذين يحملونها^(٢٢). لم تكن هذه المحاولات ناجحة، ولكن كان الأمل موجوداً طالما كان هناك من يتعرف على الطفل في القناص.

كان هناك أمل، لكن كان هناك أيضاً تناقض رهيب بين القناص الذي رفض الطفل في نفسه، وبين الطفل الذي كان يلعب لعبة لا يريد أن يعترف ببقل جاذبيتها. مها، في رواية إملى نصر الله *تلك الفكرية*، تتحدث عن القناص الذي صوب سلاحه إلى رأس الطفل الغافى بين نراعى أمه. كان هدفاً سهلاً، انتظر القناص زوال صدمة ضربته الأولى، ثم أطلق النار على الأم. وتصف لنا طيارة، في *البقاء في بيروت* (١٩٧٩)، مواجهة مع "عنصرين مسلحين" كانا قد عقدا رهاناً على عشر ليرات لمن منهما يروّع البطلة، ولأن الرهان رهان ارتاعت البطلة، فطمأنها "العنصر المسلح" قائلاً: "اسمعي، لم أكن أريد قتلك، أردت فقط أن أربح عشر ليرات...". (ص ١١٠).

يأخذ القناص بيدي الطفل آلات القتل، وبعقلانية باردة محسوبة، يكسب أجره "العادل".^(٢٣) وفي قصة عنوانها "الرأس الأخير"، ترسم وصال خالد صورة شاب يسعى مثل الآخرين إلى "حياة مستقيمة". وقادته الظروف إلى "العمل قناصاً". وفي أحد الأيام، والساعة تقترب من السادسة، شعر بتوق للخروج لمقابلة صديقه هيلدا. سار طفل في مرمى الهدف، وتردد، فلم يكن هناك اتفاق على ثمن قتل الأطفال. فلو أطلق النار على الطفل فهل سيحسب هذا ضمن يوم عمله المشروط بقتل ستة على الأقل؟ كان الرأس الأخير دائماً هو الأهم؛ لأنه يضع نهاية يوم عمل طويل. وأثناء تفكيره ملياً بمعضلته، استعاد مشاهد طفولته؛ والدته، التي كانت تعمل خادمة، ماتت حين سقطت عن الدرج الذي كانت تتظفه. وكانت تريده أن يصبح طبيباً، لكنه لم يلتحق بكلية الطب لأنه كان فقيراً جداً، لكنه الآن يكسب من عمله

١٠٠٠ ليرة لبنانية شهرياً، وهو ما يعادل ما كان يمكن أن يحصل عليه لو أصبح طبيباً. لقد حقق حلمها وشعر بأنها كانت ستفخر به: وفي يوم من الأيام، انتظرت هيلدا دون أن يأتي، وفي اليوم التالي:

نشرت الصحف خبراً صغيراً في إحدى صفحاتها
الداخلية: "تم تفجير البناية الشاهقة، الكائنة في محلة....
التي روع قناصها المنطقة".

وقد وجدت جثة القناص بين الأنقاض. (ص ٢٢-٢٤)

وجدت جثة طفل بين الأنقاض، فكثير، إن لم يكن معظم الذين يقاتلون، هم أطفال بلا براءة، وإن بدا هذا تناقضاً، فعلياً أن نحاول فهم طبيعة الحرب.

الحرب والسلام، الحب والكراهية، الفرح والحزن، الموت والميلاد، الانفجارات والسكون، البراءة والشر، هكذا هي تناقضات الحرب، كان القناصة أطفالاً مقاتلين يعودون إلى المنزل ليلاً "ينزفون"، ولكنهم متشبثون بأسلحتهم". لقد فقدوا لعبهم القديمة وتمسكوا بقوة بلعبهم الجديدة، لكنهم لم يكونوا صيادين فقط، بل كانوا ضحايا أيضاً. في رواية *كوابيس بيروت* تصف عادة السمان جثة طفل:

طفل آخر كان يرقد على الرصيف إلى جانب جثة
الرجل... كان آخر طفل خرج من الفجوة وقد اعتبره
القناص عصفوراً... فاصطاده. (ص ٧٢)

في هذه الفقرة تجاور عادة السمان بين الشر والبراءة، بين الجريمة والضحية. واستخدام هذه التناقضات، خصوصاً عندما تتضمن إشارة إلى الأطفال مثل البراءة والأمل، يجعلها شديدة التأثير.

وفي تحليله للحرب الأهلية الإسبانية، يستفيض بنسون في شرح هذه النقطة:

كما أن التباين بين الرجال والآلات أداة أدبية مدهشة
في وصف الحرب الحديثة، فإن وصف التأثيرات التي
تركها القصف الجوي على الأطفال خلال الحرب
الإسبانية كان أعظم تأثيراً^(٢٤).

في قصيدتها "توق للطفولة"، تكتب أندريه شديد أيضاً عن الأسلحة التي لونت
ألعاب الأطفال بالدماء:

أى كلمات

أى نظرات

أى حركة

ستعيد الطفولة

لأطفالنا التواقين للطفولة^(٢٥)

وتكتب وصال خالد في قصة بعنوان "الخيبة طفل آخر لا يأتي"، من
مجموعتها القصصية *مموع القمر*:

"مات ابنها طارق سليماً معافى. كل قطعة جديدة،
رجلاه لم يستعملهما سوى أربع سنوات. وعيناه خمس
سنوات فقط. "قطع الغيار" عنده كانت كلها جديدة. من
ترى يعوض ففده؟ لا أحد!"

كانت قنبلة قد انفجرت في غرفة الجلوس حيث كان يجلس طارق، فيسقط،
وفي حالة من الذعر تحمل أمه الجثة الغالية غير مصدقة إلى المستشفى؛ حيث يُقال
لها إنهم لا يستقبلون الجثث، ولدى عودتها إلى المنزل تضع طارق في الثلجة،
وهي تتخيل أنه كان سيقول: "تالك في التلاشة". وقدم لها الناس العزاء وحاولوا
مواساتها: مازالت صغيرة وقادرة على إنجاب طفل آخر. لا، طارق لا يمكن
تعويضه! والحياة ليست رخيصة كما تحاول الحرب أن تجعلها! لم تستطع البكاء،
فالبكاء قد يكون حالة من الرقة أو ربما الغضب أو حتى الهزيمة. كانت عواطفها
شديدة التضارب؛ بحيث لا يمكن التعبير عنها بصورة تقليدية. ولكنها مع مرور
الزمن بدأت في إدراك حكمة مشورة النساء، لكن ذلك كان بلا جدوى، فقد أصبحت
عاقراً. (ص ١٥٣ - ١٦١).

العنف يولد العنف:

[هم...دمروا! خربوا! قتلوا! نكلوا! شوها! شردوا!
عذبوا! أحرقوا! و.... وخلقوا أصناماً جديدة.^(٢٦)

ونسوا أن الأطفال أطفال. ما لم يستغلوهم. لقد أصبح قتل الأطفال وتشويه أجسادهم جزءاً من الحياة، ورمزا لوحشيتها التي بلا معنى، لم يكن هناك أي مجد في الموت في هذه الحرب، ولم تكن هناك قصص عن الشهادة. ولم يكن هناك مجد في أن تكوني أما لشهيد، وليست هناك قصص عن "أمهات عظيمات". لم يكن هناك إلا خيبة الأمل.

قالت "ست ماري روز" أمام عيون الأطفال الصم البكم، التجسيد الوحيد الممكن للبراءة، لكن هذه البراءة نفسها هي التي تم استغلالها، لأنها كانت مغربة بما فيها من طواعية. وصف أحد المجرمين الجريمة قائلا:

نبحت مثل كلب، خدشت وجهي، وتقيأت على سروالي،
ولكنني مزقتها وهؤلاء الأطفال المعضومون ينظرون
إلينا. لن ينسوا أبداً ماذا يعني أن تكون خائناً!

شاهد الأطفال ست ماري روز وهي تسبح في نمها، وتناقوا لأن "يسمعوا ويتحدثوا ويرووا ما حدث، ولكن هذا لم يكن مؤكداً، فبعض الأمراض عصبية على الشفاء"^(٢٧)، إلى أي مرض كانوا يشيرون؟ إلى المرض الذي ولدوا به؟ إلى المرض الذي اقتحم صمت عالمهم؟ ليس بإمكانهم أن يخبرونا.

خاتمة

الكتابة تعني توكيد الشعور بالمسؤولية؛ فبالقدرة على التعبير يمكن تخفيف اليأس والتشاؤم^(٢٨). الكتابة أيضاً تعني قدرة الفرد على تشكيل حياته، وجعلها متصلة بالواقع، مثل أسطورة تتجاوز واقعيتها خصوصية المؤلف. ومع استمرار الحرب، فإن تشكيل هذه الحياة كان يتطلب تطويعها وفقاً لتعرجات مسار الحرب، وللواقع الجديد الذي نشأ عنها. بعض هؤلاء الكتاب قننوا أن قوة القلم تتجاوز العلاج الروحي والعاطفي، كأداة لإيقاظ وعي جديد.

أغلب الأعمال الأدبية هي نتاج لفترة من التأمل. إنها عاطفة أعيد تجميع أجزائها في فترة من الهدوء، ومن المؤكد أن الغياب الواضح لتلك الفترة غالباً ما

ينتقص من القيمة الجمالية للعمل الأدبي، لأن الارتباك في تفكير المؤلف لا يمكن أن يوجه إلى تمثُّل منظم ومقنع يمكنه أن يبدي ارتباك القارئ. وهذا يحدث خاصة لدى كتابة أدب الحرب، ويسود اعتقاد بأنه يجب أن يمر زمن على الوقائع التاريخية حتى يتم التحقق منها، وعلى الأساليب الأدبية لكي تصقل. وعادة ما يكتب المؤلفون من منطلق إحساسهم بالمسئولية لإيضاح الدوافع والمثُل من وجهة نظرهم، ولفضح شرور العدو أو شرور الموقف نفسه. فلهم دور في إثبات أن روايتهم للحرب هي الرواية السائدة، وأن الحرب التي كُسبت في ساحة المعركة سيتم كسبها أيضاً في الخطاب.

ولكن في لبنان لم يكن هناك طرفان، ولا مئات الأطراف، بل كانت أطراف الحرب بعدد ما في لبنان من أفراد. ولم يستطع الأدب التعامل مع قضايا، بل تعامل مع لحظات الالتزام. كانت الاستمرارية الوحيدة هي ردود الفعل الفردية، وقد كانت للكاتب ردود أفعالهم التي خلقوا بها حقيقة استدلالية كانت تعكس في بعض الأحيان الحقيقة التاريخية، وفي أحيان أخرى لم تفعل. وفي رد الفعل الفوري لا تظهر فقط أحداث الحرب كل على حدة، ولكن تظهر أيضاً دينامياتها. وفي مثل هذه الحرب، وفي مثل هذا الأدب، من المهم النقاط الدقيقة الشعورية لهذه اللحظات. وأية تحفة أدبية تستفيد في بنائها من الزمن سيكون عليها أن تخلق أسباباً بأثر رجعي - وهذا هو، في النهاية، ما يعطى الأدب حق الامتياز^(٢٩).

ولفهم الحالة الشعورية أكثر من فهم حقائق هذه الحرب العصية على الفهم، من المهم قراءة هذه الكتابات في لحظة غضب الكاتب وإحباطه، وحتى في لحظة تشكل الوعي بالتورط والمسئولية.

كانت طرفيات بيروت يسجلن تجاربهن كما حدثت. وبالكتابة أدركن كنه مشاركتهن، وفي الوقت نفسه جعلن الآخرين يدركون. كن يصنعن أسطورة حرب جديدة، أبطالها من الذكور والإناث. وحولت الأسطورة الخروج عن التقليدي إلى حقيقة مشتركة معاشة. رأى الأفراد أنفسهم متورطين، ومن ثم كان في استطاعتهم وضع التفاعل كعناصر نشطة. أصبح يمكنهم أن يستجيبوا للحرب بطرق جديدة ومختلفة. وتم كشف حقيقة الدوافع اللاعقلانية وتم إظهار أن القوى، المجردة من

الهوية ظاهرياً، لها هوية. وكان القناص هو الصورة المصغرة للحرب، ولكنه كان إنساناً أيضاً، بل إنه كان، قبل كل شيء، طفلاً.

ومن قرأوا ظرفيات بيروت أمكنهم أن يفاوضوا على واقع مختلف؛ فقد استطاعوا تمييز اللاعقلاني، ومن ثم، تجريده من قوته.

الهوامش

- (١) بمجرد التعهد بعدم العودة إلى ما أدى إلى الحرب العالمية الثانية، تم نسيانه (انظر فريدريك هاريس):
Frederick J. Harris, *Encounters with Darkness. French and German Writers on World War II*, p. x.
- (٢) J. Irving, "The Making of a Writer. Trying to Save Piggy Sneed". *NYT*, 8.22.82.
- (٣) غادة السمان، *كوابيس بيروت*، ص ص ٢٥٠، ٢٥٧، ٢٦٣. وهناك بعض الروايات اليوتوبية التي تقدم بمذاجة وعودًا بحل "سوء الفهم" بين المسيحيين والمسلمين. انظر بشكل خاص: تيريز غريب، لقاء في الجامعة، بيروت، ١٩٨٢.
- (٤) رفيف فتوح، *تفاصيل صغيرة*، بيروت، ١٩٨٠، ص ص ١٤٣-١٥٣.
- (٥) إيتيل عدنان، "Tribal Mentality". p. 32. "هذه حرب لا تحتمل أسرى... الأسير يقتل يقتل فوراً". إلياس خوري، *الجبل الصغير*، بيروت، ١٩٧٧، ص ٤٧. قارن، نهى سمارة، *الطاولات*، ص ص ١٦، ٤٢. انظر أبو الفرج، *واحتترقت بيروت*، ص ٤١.
- (٦) F. R. Benson, *Writers in Arms*, New York, 1967, p. 7. كان مالرو يعتقد أن الحرب يمكنها أن تستعيد للمتف "خصوبته، وشعوره الجوهري بالانتماء"، ص ٦٩؛ وقارن ص ص ٣٨، ٦٧، ١٢٠، ٢٥٧، ٢٦٦.
- (٧) Nancy Houston, "Pleureuses et Rieuses: La Guerre Racontée aux Femmes", *Les Temps Modernes*, vol. 38, 1982, p. 427.
- (٨) نقول إستيل جلينك أن قصص حياة النساء تكشف عن "وعي بالذات، وحاجة إلى التوغل والتأمل في حياتهن للشرح والفهم...".
Estelle Jelinek, "Introduction: Women's Autobiography and the Male Tradition" in E. C. Jelinek (ed.), *Women's Autobiography*, Bloomington: Indiana U.P., 1980, p. 15.
- انظر أنيت كولودوني
Annette Kolodony, "The Lady's not for Spurning: Kate Millett and the Critics" in Jelinek, *Autobiography*. p. 257. Suzanne Juhasz, "Towards a Theory of Form in Feminist Autobiography: Kate Milieu's *Flying and Sita*, Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*", in Jelinek, *Autobiography*, p. 223.
- ويكتب بول فوسل Paul Fussell عن مساهمة الرجال في الحرب العالمية الأولى. ويؤكد على: "رحلات مهمة" و"لحظات روحية" بصفتها من مكونات الأدب القصصي.
(*The Great War and Modern Memory*, Oxford U.P., 1977, p. 131).
- (٩) عقّاد، "Women's Voices from the Maghreb 1945 to the Present" in *Arabic Literature in North Africa*, Cambridge (Mass.), 1982, pp. 25-30.
- (١٠) Flora van Houwelingen, "Francophone Literature in North African" in Schlipper, *Unheard Words*. p. 109.

(١١) كانت هناك بعض الكتابات التي تميل إلى تسهيل الأمور، خاصة الشعر، ظهرت عقب الحرب في أوائل وأواسط سنوات ١٩٦٠، ولكنها سرعان ما اختفت. في ١٩٦٢، كتبت سيمون دي بوفوار وجيزيل حليمي عن جميلة بوبانتشا، إحدى بطلات حرب الاستقلال. ورغم أن الكتاب ظهر بالفعل في السنة الأخيرة من الحرب، فإن كاتبتيه رغم اهتمامهما، فأنهما كانتا من خارج المجتمع والحالة. ولم يكن كتابهما صادراً عن النساء المحاربات أنفسهن. وقد جمع باتريك كاسل وجيوفاني بيريلي كتابات عن الحرب تفصح بوضوح أكثر عن مشاركة النساء. لكن هذه الكتابات لم تكن مكتوبة بقصد النشر، قارن:

Le Peuple Algérien et la Guerre: Lettres et Témoignages, 1954-62, Paris, 1962.

(١٢) حنان الشيخ، زهرة، ص ٩٥، وقارن: عسيران، الأسطة، ص ٥٨.

(١٣) خالد، لموع القمر، بيروت، ١٩٨٠، صص ١٤١-١٥٠.

(١٤) في ١٩٨٢، حصل فيلم مارون بغدادى "حروب صغيرة" على التقدير في مهرجان كان. كان الفيلم يحكى قصص مجموعة من الأصدقاء وهم يقومون برحلات في طرق مختلفة أدت إلى نهاية دموية لكل منهم.

(١٥) عسيران، الأسطة، ص ٥٦.

(١٦) عدنان، *Sitt Marie Rose*, p. 40.

(١٧) *Fussell, The Great War*, pp. 270-1.

(١٨) "يستقى حب الحرب من الاتحاد... بين الجنس والدمار، الجمال والرعب، الحب والموت... معظم الرجال الذين ذهبوا إلى الحرب، ومعظم النساء اللاتي كن موجودات حولها، يتذكرون أنه لم يحدث في حياتهم أن كانوا بهذه الدرجة من اللهفة الجنسية".

William Broyles Jr., "Why Men Love War" in *Esquire*, November 1984, pp. 61-2.

(١٩) عدنان، "In the Heart of the Heart of Another Country", p. 34.

(٢٠) في لقاء مع مي ميناسه (النهار، ٢٢-٦-١٩٨٠)، تشخص السمان تقاؤها في صورة بشرية. فهي تلبسه ثيابه، وتأخذه إلى شوارع الكلمات لتريه للناس، ثم يقتله القناصر.

(٢١) تقارن بتى فريدمان سيدات المنازل في الولايات المتحدة في سنوات ١٩٥٠ بهؤلاء المساجين،

The Feminine Mystique, pp. 297-8

(٢٢) لقاء مع نيزى الأمير، بيروت، ١٧ مايو ١٩٨٢. قارن، الأمير، في نوامة، ص ص ٦٩-٧٤. الشيخ، زهرة، ص ١٤٤. طيارة، *Survival*، ص ٣٧.

(٢٣) تكتب صليبي عن "ضميرهم الحي، الذى يدفعهم لأن يكسبوا نقودهم بأمانة"، *Debris*، ص ٢٠. والسمان أكثر سخرية حتى في كوابيس، حيث تكتب أن الناس الآن أقل قيمة من الكرنب: الكرنبة بـ ٦ ليرات، وقتل الإنسان بنصف ليرة، أى ثمن الطلقة، كوابيس، ص ٢٢٨. الأمير، في نوامة، ص ٤٦.

(٢٤) *Benson, Writers in Arms*, New York, 1967, pp. 232-3.

(٢٥) *الرائدة*، مايو ١٩٨٥، ج ٤ (٣٢)، ص ٦. انظر أيضاً بسمة بتولى

"The Little Girl" in *With Love Until Death*.

(٢٦) الأمير، في نومة، ص ٨٢. ومثلاً: الطفل الذي كان الصحفي مهتماً بتصويره حتى إنه لم يفكر في مساعدته، ص ٧٩. وكان رد فعل عدنان هو الشعور بالغضب والألم عندما سمعت عن الطرق التي يتبعها المخرج شلويندورف في أفلامه. فعندما كان يستعد لإخراج مشهد في فيلم دائرة الخداع، قال إنه يحتاج إلى بعض الجثث الحقيقية؛ لأن النمي المستخدمة غير مقنعة على الإطلاق. سمع بعض الأطفال المخرج، وفي الصباح عادوا ومعهم بعض الجثث. وطلبوا مقابل خدماتهم ٣٠٠ ليرة للجثة، واحتج المخرج: لماذا لا نقول ٥٠! كتبت عدنان قصة قصيرة حول هذه الحادثة، بعنوان: "المرض الأمريكي" (The American "Illness").

(٢٧) عدنان Sitt Marie Rose. pp. 32. 02, 82. وتشرح عدنان أن هؤلاء الأطفال يمثلون الدول العربية: كلها ثائرة، وقليل منها تتجاوز حالة التبلد وفقدان الحس. (لقاء مع إميل عدنان، سان فرانسيسكو، ٢٣ نوفمبر ١٩٨٥). ونشرت مقالات عديدة في الصحافة العربية والغربية (وأنكر بخاصة السلسلة التي نشرت في العدد الأسبوعي من Time، و The Wall Street Journal) لمناقشة مازق الأطفال ضحايا الحرب في لبنان، ومحاولة استشراف ما سيكون عليه المستقبل على أساس تحليل ردود فعل الأطفال. وفي مقال في L'Orient Le Jour (٢٨-٧-٨٠)، تم وضع صورة سريعة للمرأة اللبنانية في عام ٢٠٠٠. سوف تكون أكثر ثقة بنفسها، ودون أوهام ولا حتى مثاليات. وأقيم مؤتمر في ١٩٧٧ في الجامعة الأمريكية ببيروت تحت عنوان "وقع الحرب على الأطفال والشباب اللبنانيين". وقد ركز على تغيير القواعد الأخلاقية.

(٢٨) Susan Cahill, *Women and Fiction: Short Stories by and about Women*. New York and Scarborough, 1975. p. 85.
(٢٩) Harris, *Encounters with Darkness*, pp. 43, 337-8.

الفصل الثالث

بصوت جديد

الرعب أبداً لا يغور عميقاً... إنه يتكرر. (محمد ديب،
من يذكر البحر؟)

... عندما يتحول مجرد المشى فى الشارع إلى مسألة
حياة أو موت... يبدأ الناس فى توجيه أسئلة أساسية إلى
أنفسهم. وما الثقافة لو لم تكن هى التعبير عن مساءلة
الذات عن المصير الأخير. (توماس فريدمان، "وسط
فوضى لبنان ما بعد الحرب: النشاط الثقافى يزدهر"،
"Amid Lebanon's Postwar Turmoil Cultural
(Activity Thrives)", *New York Times*, 13 May 1982

فى مرحلة الصدمة المبكرة، بدأ البحث عن ملاذ لتجسيد الحرب بصرياً
وشفويًا وحرفيًا. كثرت تفصيلات الرسوم، وكما فى كثير من الألب الذى كتبه
جنود أمريكيون عن تجاربهم فى فيتنام، وفى البداية كان الدافع الرئيسى هو التطهر
النفسى. وأظهرت الكتابات الأمريكية عن فيتنام، ومعظمها بأقلام نكور، "الحاجة
إلى الإذلاء بشهادة عما شهده المرء، وبشكل ما، أن يحاول فهمه من خلال
الكلمات." هذه هى كلمات ميتشيكو كاكوتانى Michiko Kakutani^(*) التى نعت
الاتجاه إلى "التضحية بالخيال فى مقابل سرد التاريخ الشخصى الذى تستلزمه هذه
الأعمال. كان هؤلاء الكتاب يأملون أن تكون لديهم القدرة على نقل بشاعة الحرب
عن طريق تكديس التفاصيل التى عاشوها عن قرب"⁽¹⁾. وغالبًا ما تكثر مثل هذه

(*) ناقدة يابانية - أمريكية، عملت فى نيويورك تايمز منذ ١٩٧٩، وفازت بجائزة بوليتزر فى النقد عام
١٩٩٨. [المراجعة]

الأعمال من التكرار، فلا جديد تكتب عنه على المستوى المادى أو المستوى التجريبي. فالتجربة البديلة غير المباشرة لن يدفع إليها سوى التلميح الضمني. كان التجديد، خاصة في لبنان، هو الطريقة التي يتعامل بها كل فرد مع الحرب، سواء في الشوارع أو في غرفة مظلمة وبعينين مغمضتين. وفي ظل الضغوط العاطفية ازدهرت فنون التصوير والفوتوغرافيا والرواية والشعر.

في لبنان كان مصورون وصانعو أفلام يستخدمون كاميراتهم دروعًا واقية، ويندفعون كالمسوسين إلى مناطق تقاطع النيران لتسجيل مذبحه أخرى، أو تقطيع أشلاء آخر، أو تعذيب آخر. في *هوامش إلى السيدة "ب"* تتحدث عالية ممدوح في قصتها القصيرة "مقبرة الصور إلى ج" عن الجنون المتزايد لمصور اعتاد أن:

يخرج إلى الشارع، كانت الكاميرا على كتفه. ووجهه لا يحمل أى أسف أو مرارة. لقد كان هناك من أجل الموت فقط. صور أشلاء الفدائيين.... لم يكن يفكر بالموت ولم يكن يخافه. والخطر الوحيد الذى كان يخافه أن تبدو الصور غامضة.^(١)

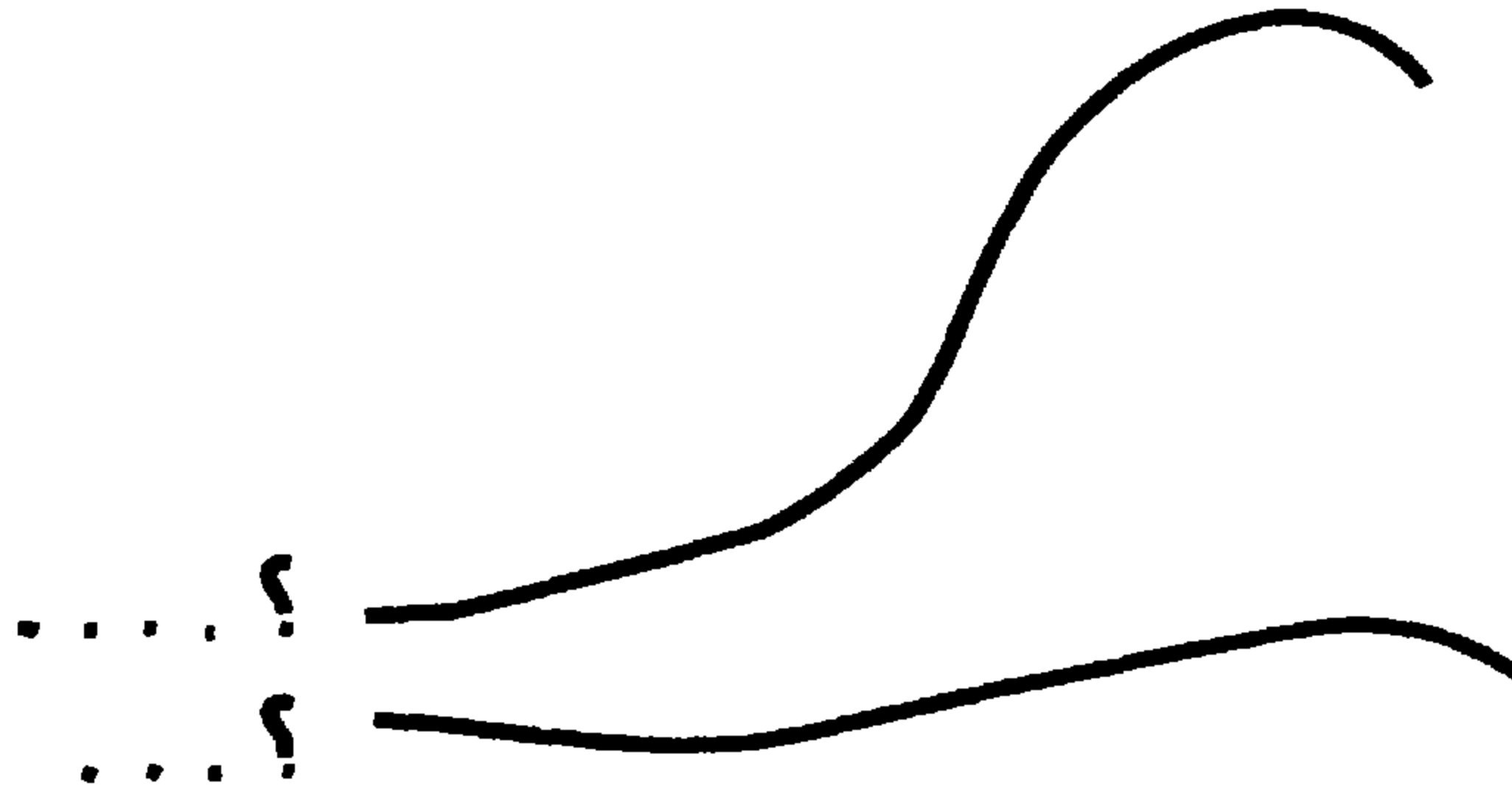
كانت الصور تحمض فنيًا ويجرى تكبيرها لتكشف عما في هذه الصورة من رعب متميز جعلها جديرة بالالتقاط، ثم بعد ذلك تجمع في البومات ذات أغلفة لامعة، لتباع في بيروت أو أى مكان آخر. لقد أصيب الوعي بنوع من التبلد مؤقتًا بفعل "السعى لإضفاء لمحة جمالية".

لكن التطهير لا يصنع فناً عظيماً إذا لم يتم التخفيف من كثافته من خلال بصيرة فنية وتعاطف اجتماعي. لقد شهدت الحرب الأهلية اللبنانية، مثل معظم الحروب، نشر روايات أولى لم يقدر لها أن تكتمل بغيرها. لقد حدث في لبنان انفجار في الإنتاج الأدبي، ربما كان سببه وفرة دور النشر في بيروت، ولكن أيضاً بسبب الحاجة للكتابة (وهناك بلا شك كثير من المخطوطات الموجودة في الأدراج وستبقى فيها؛ فطالما أنها أطلقت القلق من مكنه، فقد أنجزت مهمتها)^(٢). وأصبح فعل الكتابة بالنسبة لبعض الكتاب إيماناً، ملاذاً يسعى الكاتب إليه ليخلص نفسه من

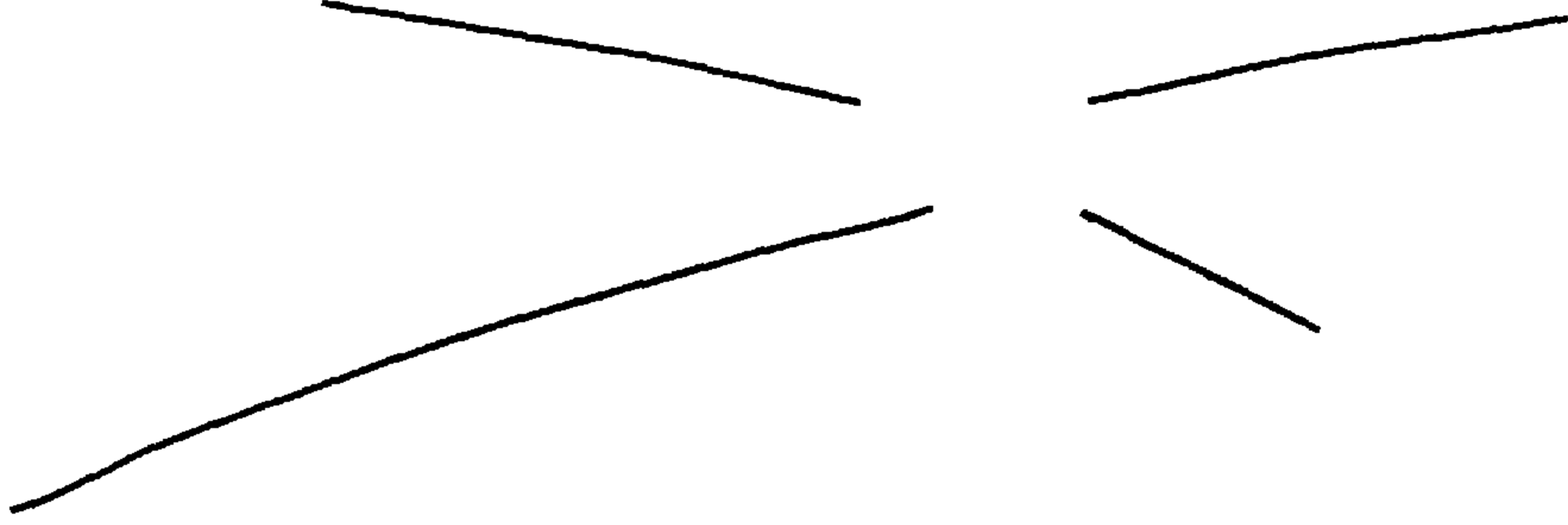
حالة الاشمزاز والكرامية. وعند هذا المستوى فإن الحدث يبقى جلاً وتبقى تفصيلاته حيوية وجوهرية؛ فلكي يحدث التطهر من الرعب، يبدو أنه يجب نقله بوضوح نون اللجوء إلى الخيال.

ولكن هل في استطاعة كاتب أو فنان التعامل مع كل هذا الرعب دون السقوط في التكرار؟ بعض الأدباء، وخاصة الشعراء، خاضوا تجارب في الأسلوب والجنس الأدبي؛ والبعض الآخر، خاصة كتاب النثر، حاولوا الاهتمام بالمضمون.

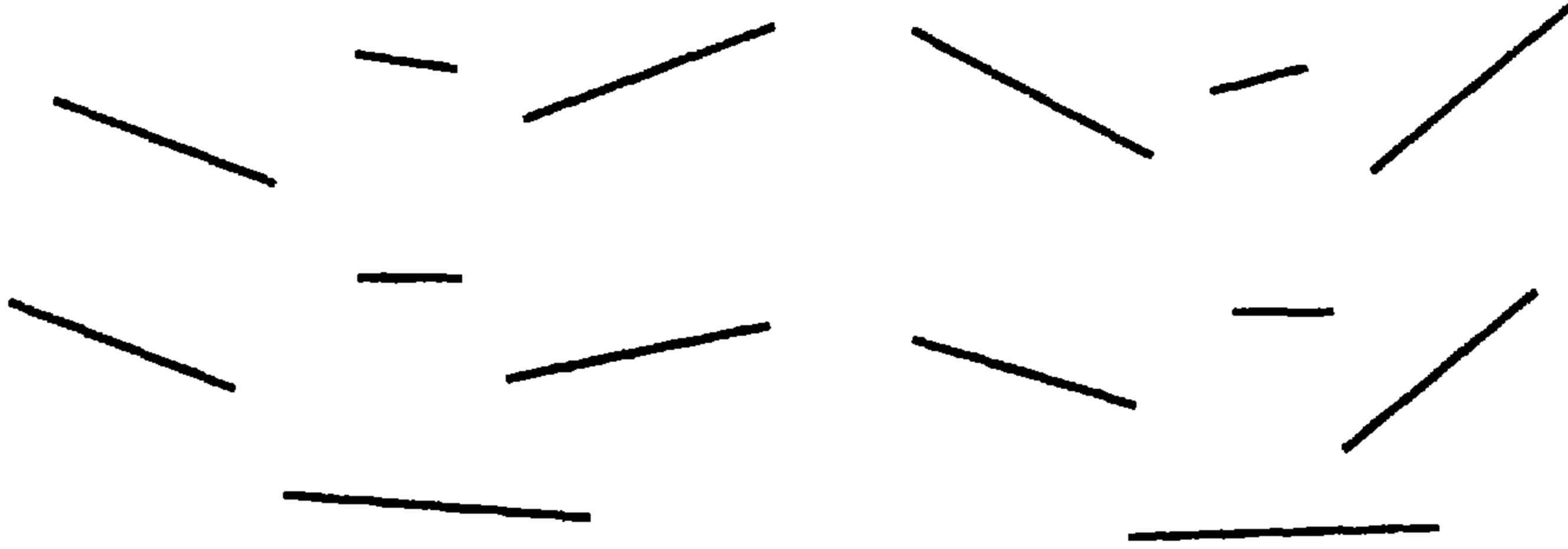
كان الشعر أكثر حيوية في استجابته للتحدي، فهدى النعماني في كتابها *أنظرها تتدحرج على الثلج*، (١٩٨٢) جربت في شكل القصائد. فالمقطع الأول من "المحيط منح صوتاً فسلها" يأخذ شكل دائرة، والمقطع الثاني أفقي. والسطران من "من طرف جناح إلى طرف جناح" يصفان تحليق طائرين إلى العالم المجهول لعلامات الاستفهام.



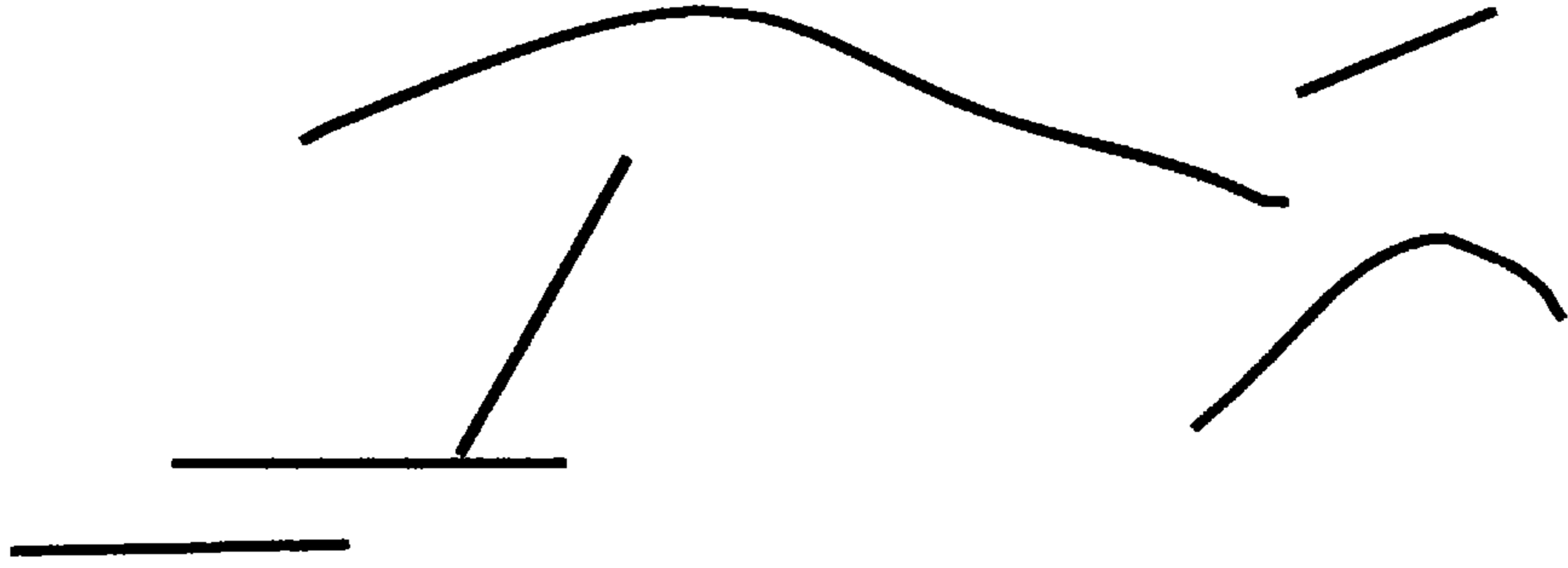
الأسطر الأربعة من "يوسع نفسه كالهواية" يشكل حرف إكس (x) هوة تصب فيها الأندرع الأربعة.



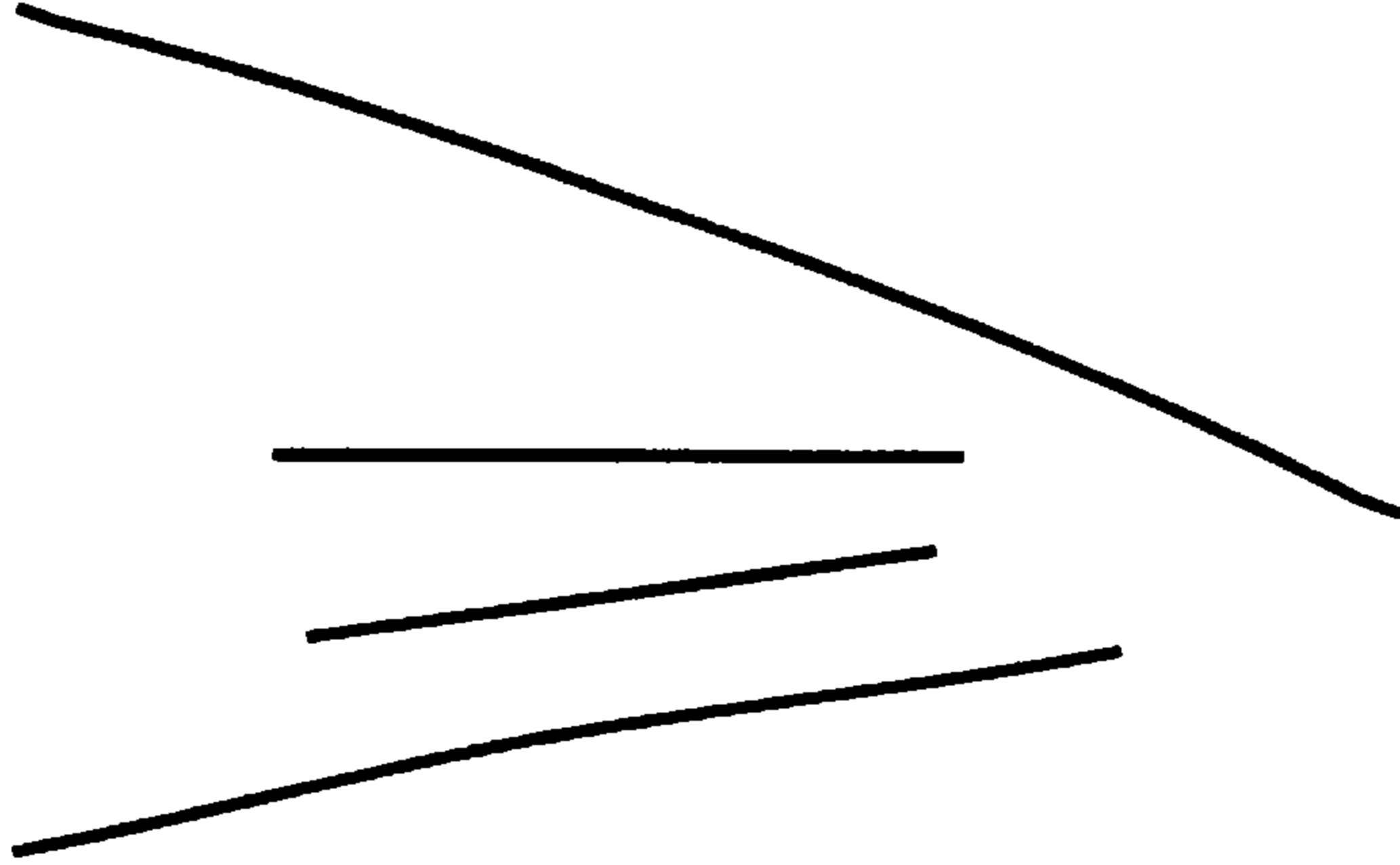
تبسط معصيتك وتحصى معصيتي" تنتشر بعرض صفحتين في صورة أمواج.



وتصف الأسطر السبعة من "حوت ابتلع نفسه" حركات حوت ينبثق خارجا من المياه ثم يغوص في المقطعين الأخيرين.



والتشاؤم في "بارقة سكون" واضح نظراً لأن الاندفاع المتهورة إلى الأعلى للمقطع الأول يفسح المجال أمام انحدار المقاطع الثلاثة الأخيرة.^(٤)



في ١٩٨٠، نشرت إيتيل عدنان قصيدتها الطويلة أو ربما سلسلة قصائدها القيامة العربية (*L'Apocalypse Arab*). كانت مشاعرها مشحونة جداً في تلك الوقت، حتى أن اللغة لم تكن على درجة كافية من القوة بحيث تتمكن من نقل كثافة المشاعر. وكان عليها السماح للكلمات بأن تتفكك ثم تنفجر. كانت كل صفحة غير مرقمة، وملينة برموز بدت وكأنها تنمو عضوياً من الكلمات. وتشكل الرموز نظام إشارات يوضح نصاً لولا ذلك لظل غامضاً^(٥).

كما خاض كتاب الأعمال النثرية تجاربهم أيضاً، وإن كانت أعمالهم أقل عنفاً وقوة، ولكن على نفس الدرجة من كثافة المشاعر بكل تأكيد. هذا الفصل يحاول التعرف على بعض الأعمال التي اتخذت من الحرب مادة للكتابة، فأخرجت فناً بديعاً وليس مجرد صرخة ألم. في هذه الأعمال حاولت ثلاث من طرفيات بيروت فهم أنفسهن من خلال الحرب. كان عليهن أن يبحثن عن لغة جديدة، عن وسيط جديد يمكن أن يكون مؤثراً في توصيل واقع جديد. وتعتبر نهاد سلامة عن هذه الحاجة: "علينا أن نعيد ابتكار لغة ثقافية حتى نخرج من هذه الأزمة"^(٦).

والكاتبات الثلاث اللواتي وقع عليهن الاختيار لعمل تحليل للأسلوب والموضوع في بعض أعمالهن، هن غادة السمان وحنان الشيخ وكليبر جبيلي؛ والأوليان تكتبان بالعربية، والأخيرة بالفرنسية. ومثل كثير من الكتاب الآخرين، استخدمت غادة السمان الصحيفة وسيلة أدبية مميزة. وتتحول هذه الأداة بين يديها، أكثر من غيرها، إلى عمل إبداعى. أما حنان الشيخ فقد كتبت رواية غير عادية، متعددة الأصوات، تتمحور حول بطلنة تعيش الحرب وتتأثر بها في الوقت نفسه. وكتبت كليبر جبيلي ما وراء الشعر، البطاقة. والبطاقة نوع أدبى شعبى من نتاج الحرب الأهلية اللبنانية. وترجع بطاقات جبيلي صدى عنوبة إيقاعية لمراسلات الحرب.

طابع الحياة اليومية بلا أيام

في عام ١٩٧٦ نشرت غادة السمان رواية *كوابيس بيروت*. تروى هذه الرواية أحداث سبعة أيام و٢٠٦ كابوساً جرت في فيلا قرب فندق "هوليداي إن"، وفندق "فينيقيا" أثناء حرب الفنادق في أكتوبر ونوفمبر من عام ١٩٧٥، حيث حوصرت بطلنة الرواية مع جارها "العم فؤاد" وابنه "أمين"، والطباخ^(*).

(*) في الأصل: her cousin, her uncle, and the cook، لكن في الرواية تقول الكاتبة إنه جارها "العم فؤاد"، وليس عمها، وابنه "أمين"، وليس ابن عمها، وحرصاً على عدم تشويش القارئ، قمت أثناء مراجعتي للكتاب بتعديل كل الإشارات التالية إلى "عمها" أو "ابن عمها" في ملاحظات مؤلفة هذا الكتاب بناء على الأصل الروائى. [المراجعة]

تختار عادة السمان صيغة اليوميات للإيحاء بتسجيل الحقيقة، لكن الحدود القاسية للحقيقة تصبح ضبابية مع دخول الخيال. واليوميات هي قناع الخيال. تتحمل بطلة الرواية الانتظار الطويل متسلحة فقط بشعر المتنبي (ص ١٠)، وبتصميم لا يلين على البقاء^(٧)، متطلعة بيأس لمغادرة المكان، وخاصة صحبة "ابن عم فؤاد" غير المريحة، تقرر أنها إذا رأت أي شيء يتحرك ويعيش فإنها سوف تغامر بالخروج. وتأتيها الإجابة: كلب، فطلقة: القنصر سوف، بل عليه أن، يطلق النار؛ لأن القتل بالنسبة له هو الطريقة الوحيدة ليدرك أنه ما زال على قيد الحياة (ص ٢٦).

ثم ينعكس وعى الذات بطريقة سلبية من خلال تداع حر مخدر: الفراش وعمتها التي ماتت فيه (لماذا لا ننام في توابيتنا منذ الولادة؟)، إطلاق نار متصل، الهاتف. يطلب أحد معارفها إسداء خدمة تافهة. تضع السماعة ذاهلة. وفي الخارج تلتهم النيران "الهوليداي إن".

أحضرت كرسيًا وجلست عليه. ووضعت أمامي علبه
سجائر وكبريت. واستسلمت لجنون المتفجرات... كنت
أعي جيدًا أنني ربما للمرة الثالثة أقف على الخط الدقيق
الفاصل بين الموت والحياة، وغمرني صفاء عجيب.
وفي ذلك الدهليز الضيق كانت انفجارات متلاحقة
تضيء أعماقي... (ص ٤٠).

هذا هو وميض الإدراك الذي يجلبه حضور الحالة.

يولد وعيها أسئلة ما كانت لتفكر فيها في أية حالة أخرى: ما هي علاقتها
بهذه الحرب؟ وما دورها فيها؟ هل عليها أن تكتب؟ ربما لا، لأن كتابة الحرب
يعنى إضرارها لا شنها. ومرة بعد أخرى تتصارع البطلة مع مشكلة الكلمة
المكتوبة في الحرب. هل لها مكان؟ هل يجب كتبها، هل يمكن أن تموت الحرب إن
لم تُدوّن؟ ولكن من ناحية أخرى،

لماذا لم أتعلم المقاتلة بالسلاح - لا بالقلم وحده - من
أجل ما أؤمن به...؟ كم هو خافت صرير قلبي على

الورق حين يدوى صوت انفجار ما... [...] المهم أن
أعيش، فالحياة هي وحدها الضمان لتصليح أى خطأ إذا
اقتنعت فيما بعد أنني على خطأ... والوقت ليس وقت
مراجعة ذاتية أو حوارات فلسفية.^(٨)

هذا السؤال، الذى تطرحه معظم طرفيات بيروت فى سعيهن لفهم
مسنوليتهن، هو الاعتراف بالحاجة إلى لغة جديدة تجمع بين قوة القلم والسلاح.

حاولت دائماً إقناع نفسى بأن المحبرة أعظم من القنبلة
اليديوية، وأن القلم أكبر من الطلقة. كتبت وكتبت...
لكننى خرجت يوماً من تحت الصخرة، وقررت بأن
المحبرة ليست دائماً أكبر من القنبلة اليديوية، وأن الوقت
قد حان بالنسبة لى لتعليم أبجدية جديدة (ص ٤٤).

مرة أخرى تتفجر الحقيقة، تتفجر عبر حلم يقظة. قنبلة فى المنزل. تذهب
بفتور إلى المطبخ لقللى بيضة. وعندما تكسر قشرتها تفاجأ بأنها مليئة بالدم: رعب.
تأكلها، مصممة على ألا تشعر بالإحباط، وألا تستسلم للجنون. وتعود إلى روتين ما
قبل الجحيم:

العمل أولاً. كتبت مذكراتى، ثم تذكرت أن اليوم هو
الاثنين وعلى أن أكتب (عمودى) الأسبوعى للمجلة
التي أعمل بها. كان الرصاص مستمراً، ولكننى حين
أمسكت بالقلم وجلست على الأرض بالقرب من طاولتى
(أى تحت الطاولة!) لأكتب، ازداد إطلاق الرصاص
شراسة وضراوة... كأن المعركة تدور بين قلمى
والرصاص.. كأن كلاً منهما يتحدى الآخر... (ص ٤٦).

الأسئلة عما إذا كان عليها أن تكتب أو لا تكتب تؤدي إلى الشعور بالحاجة
إلى الكتابة، لكن هذا ليس تفصيلاً تطهيرياً للرعب، إنها تتسج الخيال بمهارة فتحوله
إلى حقيقة، فلا تكاد تفرق بينهما، ولا يمكن اعتبار أحدهما ملجأً يمكن الهروب إليه
من الآخر.

كل اتصال مع العالم الخارجى يأتى معه بحلم. قد يكون هذا الخيال نابضاً بالحياة أو مرعباً، ولكنه يزول دائماً عند حد معين؛ لأنه يصبح من الواضح أنه ليس جزءاً من حقيقة خارجية. وتفسر الراوية تحولها إلى نباتية بخشيتها من أن تأكل جزءاً من ذراع حبيبها الذى كان يلفه حولها قبل أن يموت. وما إن تنكر ذلك حتى يذهلها مشهد ثلاجة، من بين كل ثلاجات بيروت، مليئة بالأجساد، بعضها لم يمت بعد، ولكنها ما إن تنتهى من وصف الرعب حتى يتضح أنه كابوس (ص ٢٤). وفي مناسبة أخرى تصف بعض المتظاهرين وهم يغيرون على سوبر ماركت مترف. وتقع أيديهم على الضعام الوحيد الذى وجدوه، طعام للكلاب.

لم ينتظروا حتى يدفع كل منهم ثمن ما حمله، لم ينتظروا حتى يصل كل إلى بيته. على الأرض جلسوا. على بلاط السوبر ماركت... ثم جلسوا بالضبط، وإنما اقعدوا على أربع كما تفعل الحيوانات الأليفة والدواب حين تأكل. وبعد أن فتحوا العلب، بدأ كل منهم يأكل من علبه ويلعقها بلسانه بينما استند إلى الأرض على يديه وركبتيه كما يفعل أى قط يستمتع بوجبهته...

وحين انتهوا، لم يدفع أحد ثمن ما أكل وإنما اكتفوا بهز أذناهم بحرارة للبيانات الجالسات أمام الآلات الحاسبة، كما لعقوا أصابع صاحب السوبر ماركت شكراً... (ص ٢١٤).

ليس هذا واقعا، لكنه كابوس آخر^(٩). لقد تراجع الرعب، ومع تراجع أصبح أكثر تأثيراً؛ لأنه يحدث فى الخيال وليس مجرد جزء من التعبيرات المتكررة عن العنف، والتي، إذا لم تغلف بغشاء شفاف من الخيال، ستصبح أمراً غير محتمل فى أفضل الأحوال، وغير قابل للتصديق فى أسوأ الأحوال.

وطوال صفحات رواية *كوابيس بيروت* التى تنطلق من الحلم إلى الواقع تحكم السماء سيطرة ورؤية قويتين، فلا تسمح أبداً للسرد بأن يصبح تجريداً لا تأثير له سوى نقل حالة التبدل أو فقدان الحس. فالتوازن بين حاضر مخيف

واحتمالاته المبالغ فيها موجه بطريقة تجعل القارئ يدخل إلى خيال محموم، فلا يرفض هذا العدد الكبير من حالات الرعب غير المعقولة التي تتلوه، فلا حدود لما يمكن تخيله، ولكن هناك حدًا واضحًا جدًا لما يمكن احتمالته في التجربة.

تتنظم كوابيس بيروت من خلال منظور الاسترسال في الخيال واستخدام التكرار الذي يعتمد اللقطات المقربة للناس والتفصيلات بوضوح سينمائي. إنها أداة مهمة لإضفاء وحدة أسلوبية لتيار الوعي، ولقطات العودة إلى الماضي، وتحليق الخيال، وموجزات الأنباء، وأوصاف الحياة اليومية حال كونها يومية، والحقيقة المعاشة للحرب.

وينقطع التركيز على تفاصيل حالتها المحاصرة بفعل هواجس القلق والأفكار. وفي أوج الدراما يكون عليها وعلى "ابن عم فؤاد" التخلص من جثمان "عم فؤاد" الذي مات، عكس ما يحدث، لأسباب طبيعية. لم يكن الجميع يُفجّرون أشلاء! فالحياة والموت يمضيان في صورة "طبيعية" على الدوام^(١٠). في البداية يتهمها "ابن عم فؤاد" بالقسوة؛ لأنها أرادت أن تدفن ما لم يستطع أن يعترف بعد بأنه جثة. غير أنه يوقظها في الليلة التالية أربع مرات، بتصميم أكبر في كل مرة على نقل الجثة بعيدًا عن غرفة النوم. وأخيرًا يتمكن من وضع الجثة في حاوية للنفايات وأن يضغط لإحكام الغطاء، خشية أن تهرب الجثة. تذهب إلى الفراش دون أن تغسل يديها، فقد كانت المياه مقطوعة. وبعد قليل يوقظها أمين مرة أخرى طالبًا هذه المرة أن ينام معها في غرفة النوم نفسها؛ لأنه كان يسمع ضربات والده العنيفة على غطاء حاوية النفايات. تتأمل بطلة الرواية: كم يبدو غريبًا أن يطلب رجل الحماية من امرأة! كان ازدرأؤها يتحول، مع الوقت والتقارب، إلى كراهية.

في البداية كنت قادرة على البقاء وحدي لفترات طويلة.
الآن هناك جثة في الحديقة (جثة الطباخ) وواحدة في
حاوية النفايات - جثتان صامتان - وأخرى في الغرفة
معي. بربرة بلا توقف (ص ١٩٢-٢١٢).

أدركت أن أمين مثل والده، سيموت من أجل الجشع إلى الثروة. النقود منحتة أملاً، فهو بمحافظته عليها يشعر بأنه يؤمن مستقبه. ولتعزير هذا التفاؤل، رفض فريق الإنقاذ وتركها تذهب وحدها (ص ٢٤٣-٢٤٦).

وتعاودها بشكل متكرر خيالات ترى فيها أباها وعشيقها. كان أخوها، في ذروة القتال، قد سُجن بتهمة حمل سلاح بدون ترخيص. واستمر حبيبها، يوسف، الذي قُتل بوحشية، في الاقتراب منها واحتضانها. أحياناً كان جسده مليئاً بشظايا الزجاج، وأحياناً أخرى بطلقات الرصاص. ولا تنتهي دوامة التخيلات المتكررة إلا بعد أن تتحرر في النهاية، وكانت تسير في اتجاه البحر. وعند الرمال تراءى لها يوسف فأطلقت عليه النار - نهاية الحلم، نهاية القصة! (ص ٣٣٤).

في "كوابيس بيروت" تستغل غادة السمان شكل اليوميات لقياس الراهنية اليومية للحرب. والاختلاف بين هذه اليوميات ومعظم اليوميات الأخرى هي أنه بينما تتم تلاوة اليوميات فإنها لا تقسم إلى أيام، ولكنها استمرار يربط الأحداث بالحالات المزاجية. وبالرغم من أن الحرب كانت الانفجار النهائي، فقد كان لزاماً أن تعاش بصورة عادية. وهذه اليوميات تعرض مزاج الروتين الجديد: فتحت أكثر الظروف إيلاً مضت الحياة؛ وما كان مختلفاً هو حجم التفاصيل، واعترااب الفرد عن هذه التفاصيل المؤكدة.

ها أنا من جديد أعلق ثيابي فوق شماعة لا
تخصني... أغسل وجهي في حمام لا أعرف بالضبط
كيف أفتح حنفيته، وكم على أن أديرها بحيث لا تنفجر
أكثر مما يجب أو أقل مما يجب..... أستعمل صابوناً
ليس مألوفاً لدى... أمسح وجهي في منشفة أراها للمرة
الأولى وأكره رائحتها... أتمدد في سرير لا أدري من
نام به للمرة الأخيرة.. أحرق في شقوق السقف المختلفة
عن تلك التي ألفتها في بيتي... [....] وبدأ شيء في
داخلي ينزلق مني بعيداً... بعيداً... مخلفاً جسدي
وحيداً ومكوماً على السرير، وأدركت أنني ميتة مع
وقف التنفيذ... (ص ٣٤-٣٥).

حساسية عالية للوقائع اليومية تؤكد عرضيتها؛ لأن وهم الديمومة قد اتضح
أنه ليس إلا... مجرد وهم. سلسلة من التفاصيل، كل تفصيلة منها تبرز اغترابها

عن بيئتها، ومن ناحية أخرى، أثارت الأسئلة حول السلوكيات المعتادة، ووضعتها بحق في "الوضع" الجديد. كانت "تتحرك داخل روتينها الجديد الصغير - روتين الحرب الأهلية" (ص ١١٤). تفاصيل من نوع رائحة الأطباق غير المغسولة (ص ٢٤١)، واكتشاف الأربعة والحمص الذي كان "عم فؤاد المتوفى قد خبأه عن ابنه وابنة جيرانه" (ص ٢٠٠). إن التكرار المفرط لما يبدو أنه تفاصيل غير ضرورية (عدم غسل اليدين بعد رفع جثة إلى داخل حاوية نفايات مثلاً) تضع القارئ في تماس مع الأبعاد الكلية لتلك اللحظة، ليس الرعب فقط، بل الضجر حتى الموت. حتى الآلام تكتسب مسحة من الروتين والتبلى. فعندما اكتشفت أن مكتبتها قد احترقت ألفت بتقلها على الجدار الوحيد الباقي ومسحت وجهها بيديها المتسختين. تفصيلة صغيرة، مرة أخرى، لكن الوجه المتسخ بالرماد أصبح وجه النائحة، ويشتركها القارئ بذهول فقدان كتبها الحبيبة لديها (ص ٢٧٩).

وتسود هذه الحالة النفسية وصفها لأول جريمة قتل ترتكبها. كانت قد ظنت أنها تدافع عن نفسها ضد دخيل. وما إن ظهر الرأس فوق إطار النافذة حتى ضغطت على الزناد. لقد قتلت كلباً (ص ٣١٨). إن غير العادي قد تحول إلى جزء من هذه الظروف الجديدة، ليصبح مجرد تأمل في سهولة القتل. ويستدعي هذا التأمل رغبتها المبكرة لقتل "ابن عم فؤاد"، وهي رغبة لم تكن قد اكتشفت في ذلك الوقت أن تحقيقها يمكن أن يكون بهذه السهولة (ص ٢٧٧). إن هذا الحادث يعكس ظاهرة عالمية؛ التغيير في نفسية أبطال الحرب؛ فما إن يتم اكتشاف سهولة القتل، حتى يصبح هو الحل لكل شيء. ويصبح الخوف من الموت ثانوياً أمام إلحاح البقاء الذي يتعزز بهذه المهارة الجديدة. وهكذا يستمر العنف؛ لأن غريزة البقاء لم تعد سلبية، بل أصبحت إيجابية.

إن السرد المفصل لطابع الحياة اليومية يجزئ الخطاب إلى مكوناته الجزئية، حين يتم تحليل الأعمال والمواقف والقيم من خلال كشفها وفحصها، وانتزاعها من سياقها وحشرها، بسخرية، في شكل جديد. ويعكس وصف تقطيع الأوصال تشوشاً اجتماعياً وأخلاقياً، لكن التشوش بالنسبة للكاتب ليس فوضى بل هدفاً للتفكيك وإرساء أساس إعادة البناء^(١١). وتختتم فقرة تصويرية لعملية بتر بإدانة قوية بالعمى عن رؤية الواقع الجديد: الطلقات "تخرق الحناجر التي تحاول أن تقول شيئاً يقع

خارج نطاق منطق الرصاص" (ص ٥٤) البقاء قد يكون في الهروب، وهو خيار الجبان: أو ربما يأتي من داخل منطق الحرب، وهو منطق يتحدى جميع الافتراضات المسبقة، ويتطلب وجودًا كليًا ودائمًا.

إن الفهم الجزئي لمنطق الرصاص - اللعب في الحرب - ليس كافيًا؛ فممارسة ألعاب الحرب يعنى الإبقاء على لامنطق الرصاص، مستشرق يحمق في كأس نبيذ معتق يشاهد الصبي الثرى، نينو، ذاهبًا إلى حفلة. يحب نينو أن يسرق، وفي هذا الجو، يستسلم لعاطفته على حساب صديق. وعندما يصل خلصة إلى سكين الورق التي يريدتها، تلمس يده يداً أخرى. ويأمل أن يكون قد قابل شخصًا مضطربًا مثله، ولذا ثريًا ضجرًا آخر أفسدته الحرب. ويثير اشمئزازه اكتشاف أنه التقى لصًا عاديًا. لقد تدهور "الوضع" إلى درجة لم يعد معها الناس يسرقون من أجل السرقة، لكن جزاء من يرفض منطق الرصاص هو الموت، واللص الذي يسرق بدافع الضجر يسرق ويقتل على أيدي مجموعة من اللصوص الذين يسرقون بدافع الحاجة، لكن حتى في الموت، يحاول أن يسرق من كفنه الخاص الوسام الذي ناله بعد وفاته (ص ٢٥٦).

الشعور بالوحدة مع الكراهية

إن الفرد الذي يكافح من خلال الأوضاع اليومية المؤلمة للحرب يزداد شعوره بالعزلة، ولا يتاح للقارئ في هذه الرواية التي تقع في ٣٥٥ صفحة أن ينسى البعد الشخصي للحرب؛ فمن أول صفحة، بل وقبل الصفحة الأولى، فالفرد الذي استمر يخوض معركة شخصية ليبقى حيًا وطبيعيًا هو المخاطب وهو الممدوح. فرواية "كوابيس بيروت" تفتتح بإهداء ليس موجهاً إلى شخصيات معروفة أو لأحباء المؤلفة، بل إلى المكافحين المجهولين:

أهدى هذه الرواية

إلى عمال المطبعة

الذين يصفون في هذه اللحظة حروفها

رغم زوبعة الصواريخ والقنابل
وهم يعرفون
أن الكتاب لن يحمل أسماءهم...
إليهم .
هم الكادحون المجهولون دوغما ضوضاء

وبإيرازها نور أفراد مجهولين، فإنها تصل إلى الشخصية العامة التي
يستطيع الجميع التعرف عليها. وهي تخبرنا أن "الموت الجماعي" ليس مرعباً مثل
الموت الفردي. فمن "يموت وحيداً يموت مرتين: مرة لأنه وحيد وأخرى لأنه...
مات" (ص ٣٦).

الناس يحتاجون بعضهم بعضاً، وهم يحتاجون الحب، الحب سلاح أقوى من
البندقية لأن البندقية تضع حاجزاً بين الذات والعدو، وبذلك فإنها تغذي وهم
الحصانة. انحب يفجر فكرة الحصانة، ويفضح الخوف من العزلة. الشكل المثالي
للحب عند غادة السمان هو قوة جماعية موحدة؛ فهي تحول اهتمام المرء إلى
الآخرين، ليس لمن سيصبح العدو، بل للطفل القادم. وعندما تكتب عن الحب فإن
غادة السمان لا تتعامل مع عاطفة مجردة بل انطلاقاً من الحاجة إلى شخص آخر،
وإلى التواصل، لتجنب ما في غريزة البقاء من أنانية.

في ديوانها **اعتقال لحظة هاربة**، تصبح الحاجة إلى الحب والقيمة الفردية
عاطفة مستنزفة، في حالة التجهيل التي تفرضها حرب لا معنى لها^(١٢). تنعى
القصاصد فقدان الحب الذي يسمح بالبقاء من خلال الآخر وليس ضده. فما أن تصبح
الحرب هي القاعدة الاجتماعية للحياة، حتى تصبح الحياة مطلباً ملحاً. الحرب
والموت يصبحان هما اللذين يحددان الأجل القصير للحياة؛ فكل لحظة هي الأولى
والأخيرة، اللحظة الوحيدة التي تهم. كل لحظة تصرخ طالبة أن تمتلئ بالحياة في
الحب، لا بالموت. وهكذا فإن الحب يمكنه أن يقضى على الحرب، ولكن عليه أن
يقضى عليها في كل لحظة، في الأحلام، في ثوان مثل فقاعات يمكن الإمساك بها
في تلاشٍ أبدي: "الحياة فقاعة، ارسمها قبل أن تنفجر"^(١٣).

الحب الذي تدعو إليه السمان في *اعتقال لحظة هاربة* هو حب عدواني يجعل من المحبوب شيئاً ضئيلاً أمام حاجتها لأن تحبه. هذا الأمر المناقض للمعتاد يمكن قراءته في رواية أمية حمدان *نقطة البيكار*؛ حيث تصبح المرأة هي الطرف الأسمى في العلاقة: تعلن بطلة الرواية أن حبيبها امتداد لها: "إنه معي دائماً. لقد أصبح جزءاً من عيني" ويجيب أنها الآخر قائلاً: "لقد خنقته وحولته إلى عضو بديل" (ص ٦٤). وفي كلا الكتابين يتحول الرجال إلى الآخر الذي كانته النساء دائماً.^(١٤) لقد تحول الرجال إلى رمز لإمكان التواصل وليس أكثر. وبالنسبة لغادة السمان خاصة، فإن ما يهم هو الوقوع في الحب وليس شخص المحبوب.

التصقبي

كي أصدق حلمي بك...

لم يعد بوسعي حمل ليل بيروت على كتفي

دوغما حبك...

كيف أطيق الشوارع المفروشة

بالأجساد المحتضرة، والقمامة، والذباب

وأرصفة الأمعاء الممزقة

لولا حبك؟

كيف أحتمل الرصاص

الذي يطلق عليّ فجأة دوغما مبرر؟

إن إبقاء المحبوب المستقبلي مجهولاً يؤكد أهمية الحب؛ فهو تكثيف للعاطفة تجاه الآخر، ومن خلال هذا الآخر تجاه الآخرين. فمن شأن تعيين المحبوب الذي توجه إليه القصائد أن ينتقص من شمولية دعواها.

لكن هذه الشمولية تحديداً هي التي جرّدت الحب من قوته لأنها تترك الفرد وحيداً مع مثال. وفي أعمالها المبكرة كانت السمان قد تناولت الحب، ولكن باعتبار أن حبيبها غير جدير بالحب^(١٥). والآن هاهي مستقلة استقلالاً عدوانياً: يمكنها خلق الحب دون أن تكون تحت رحمته. في *اعتقال لحظة هاربة* تكتب:

ولن يسرقوا مني حريتي
ولن يدقوا حدوداتهم في قدمي
ولن يسكبوا لجامهم في حنجرتي
ولن تروضني البشاعة
ولن أصفق لفرقة سياط الجلاد
مدعية كالأخرين أنها موسيقى بيتهوفن
وسأظل قادرة على الحلم والتحليق
ما دمت أحبك وأنتظر
وأعرف أن شروقك محتوم. (ص ٩٦)

اعترفت عادة السمان بالحاجة، وكانت هذه الحاجة للحب باعتباره قوة مثالية موحدة، ولكنها حولته بعد ذلك إلى عاطفة شخصية؛ فلم يعد الحب قوة موحدة، بل أصبح مفهوماً فارغاً. ليس الحب أكثر من كلماته بعد لفظها، ليس أكثر من لهيب شمعة بعد احتراقها. (ص ١١٥-١١٦) أفرغ تجريد الآخر الحب من معناه. كانت وحيدة أكثر من أي وقت مضى، وأكثر شعوراً بالخذلان من أي وقت مضى.

جنون واحتجاج

في عام ١٩٨٠ نشرت حنان الشيخ **حكاية زهرة**. وفي حين فرضت على عادة السمان مبارزة مع الحرب تخسرها في النهاية، فإن زهرة، بطلة رواية حنان الشيخ عن الحرب الأهلية اللبنانية، تجد السلام داخل منطق الحرب. وشخصية زهرة شديدة التعقيد، وتتداخل مع ما في الحرب اللبنانية من طبيعة تنفسي في كل ما حولها، ولذا فإن الكتابة عن شخصيتها وعن حبكة الرواية تستحق تأملاً وتحليلاً مطولين.

منذ طفولتها المبكرة اعتادت زهرة، وهي فتاة بدينة في الثلاثين من عمرها تكسو جلدتها البثور، ارتباطاً مرضياً بأماها. كانت أمها برتقالة وهي "صرتها". كانت

تتوق دائماً للاقتراب من والدتها. وحتى اللحظات الأخيرة من حياتها فإن أفكار حياتها عن أمها هي التي تسببت في غرقها^(*). لكن تقاربها شارف على التحول إلى اختلاس للنظر بشكل مَرَضِيّ. فقد اطلعت زهرة، شاعت أم أبت، على مغامرات والدتها العاطفية. كانت مجبرة على الاشتراك في فراش الخيانة الزوجية، ولذا عانت الفتاة الصغيرة من اضطراب غريزي، ولكنها، في الوقت نفسه، كانت سعيدة لأن والدتها كانت ترغب في وجودها^(١٧). كانت طفولتها وتأملاتها لها، والتي جاءت على هيئة لمحات أو ومضات من الماضي (فلاش باك) مغلفة بالضباب، ذلك الضباب الذي كانت بعض اللحظات تحاول أحياناً البروز من خلاله، ولكن أغلبها كان مقدرًا له أن يبقى ضبابي الملامح.

وما ظل يلوح ضخماً وواضحاً هو محيا والد زهرة. كان يطلق شارباً هترياً، وكان عنيفاً مع زوجته، وكثيراً ما كان يضربها. وكانت زهرة تتلقى نصيباً من غضب والدها الجامح، ولكن شعورها بضربات والدها كان معتمداً، في حين كان رد فعلها على معاناة والدتها نابضاً بالحياة. وكان تعبير الكاتبة عن الضبابية مؤثراً وهي تسوقه من خلال ارتباك الراوية نفسها. وحين كانت زهرة تتأمل طفولتها وفترة ما قبل الحرب، فإنها نادراً ما كانت تقتنع بصحة ذكرياتها. وتعاودها حالة عدم اليقين والشك بالذات هذه بعدما أصيبت بالطلق الناري.

كانت زهرة ممزقة بين ماض يلفه الغموض بمرور الزمن، وحاضر لم تكن يوماً على صلة كاملة به. ويبرز انفصالها عن الواقع عبر ردود أفعال آخرين عليها: نقد افتراض الجميع أنها لم تكن تفهم ما الذي كان يجري، لكن تعليقات زهرة على هذه الافتراضات تكشف شيئاً آخر - ليس أنها لم تفهم بل بأنها ليست على صلة. وبسلبية بليدة عزلت نفسها عن العالم حولها، مع إتاحة المجال لهذا العالم للتأثير فيها جسدياً، أما التأثير فيها عاطفياً فسوف يأتي في وقت لاحق.

(*) هذه العبارة غير دقيقة، فأفكارها عن أمها لم تكن هي السبب في موتها، بالإضافة إلى أن زهرة لم تغرق، وإنما ماتت برصاص القناص!! والواقع أن قراءة مؤلفة هذا الكتاب لرؤية حكاية زهرة بها بعض الأخطاء التي يترتب عليها تحليل غير دقيق لمشكلة زهرة من ناحية، وتفسير خاطئ للمفاهيم الاجتماعية العربية من ناحية أخرى، وسوف أشير إلى بعض هذه الأخطاء في حينها. [المراجعة]

بعد إجهاضها الثاني - الذي تلا اغتصابها للمرة الثانية(*) - تغادر زهرة لبنان لزيارة خالها هاشم في أفريقيا، والذي قيل إنه ناجح في عمله بالمنفى، لكن صلاته وعواطفه تجاه لبنان بقيت قوية. وكانت زهرة بالنسبة إليه تجسيدا للبنان؛ فقد كانت رسائلها هي صلته ببلده القديم، وأكد وصولها أمله في الزواج منها للم شمله بوطنه. وللحظات لم يعد يهمه أنه أقام علاقات مع نساء سوداوات من المواطنين، ولا حقيقة أنه لم يستطع العودة إلى لبنان بسبب الوضع السياسي. لقد فتحت زهرة آفاق الزمن للحظات قليلة قصيرة مجيدة. ولكن سرعان ما اتضحت له الحقيقة المؤلمة لانقطاعه عن أهله - لقد رفضته زهرة تماما(**).

أحست زهرة بالرعب من اهتمامه بها. كانت تتوقع قريبا لطيفا وليس رجلاً داعرا آخر. أعطى زهرة غرفة نومه لكنه كان يأتي كل صباح ليحوم حولها وهي تتظاهر بالنوم. كان ملاذ زهرة في أفريقيا، كما في بيروت، هو الحمام - مكان الطهارة(***) - إلى حيث كانت تهرب عندما لم تعد قادرة على مواجهة النظرات المهذدة. لكن عندما ذهبا إلى السينما كان الحمام بعيدا، وكانت هي تحت رحمة خالها وكذلك تحت رحمة ذاكرتها. وتحولت المرأة التي لا حول لها في الفيلم إلى الفتاة الصغيرة النائمة على الأرض إلى جانب جدها؛ الفتاة الصغيرة التي شعرت بيد باردة تمتد بسرعة وتستقر في سروالها.(ص ٢٦)

استشاطت غضبا لعدم قدرتها على الرد. كان احتجاجها الوحيد هو الصمت العاجز. كان هذا الصمت، تلك الحرب في داخلها، هو ما أصابها بالشلل؛ لقد أصبح جنونها يتجلى في هذا الصمت (ص ٨-٣٥). ويتقدم ماجد، وهو مهاجر طموح، لخطبة زهرة على أمل أن يحظى بنفوذ لدى عمها الذي كان متنفذا في لبنان. وفي

(*) لم تغتصب زهرة، ولكنها وقعت تحت تأثير حالة سلبية من جانبها تجاه الشخص الذي كان يفويها واسترجعها إلى عمل علاقة معه دون زواج، وأقنعها بأن هذا هو الصواب. [المراجعة]

(**) هذا التحليل مليء بالأخطاء؛ فهو يوحى بأن زواج الخال من ابنة أخته أمر عادي، وهذا غير صحيح بالطبع. وكان على مؤلفة الكتاب نكر أنه شعر بأنها لو لم تكن بنت أخته لتزوجها، وهو ما جاء في الجزء الذي يروي على لسان الخال، هاشم. أما زهرة فقد ذعرت من "انقلابات تعبيره المريض عن رغبته فيها"، ولم تكن المشكلة في علاقاته بالنساء السوداوات أو غير ذلك، وإنما أنه خالها. [المراجعة]

(***) رغم أن الحمام في الثقافة الإسلامية هو المكان الذي ينطهر فيه المرء بالفعل، فإنه ليس مكانا مقدسا كما يوحى تعبير المؤلفة هنا، وعلى العكس فهو مكان فيه شبهة "نجاسة"، والواقع أن لجوء زهرة لحبس نفسها في الحمام إحياء بأنه المكان الوحيد الذي يمكن لها فيه الاختلاء بنفسها بحرية. [المراجعة]

ليلة زفافه يكتشف ماجد أن عروسه ليست عذراء. وتهدى زهرة من روعه باختراع "حادثة". لكن الكذبة تكشفت في المستشفى حيث كانا ينتظران أن تجرى اختباراً للبركة. وكانت زهرة قد أبلغته بحالتي اغتصاب عانت منهما في طفولتها^(*). كان ماجد واثقاً من أن العائلة كانت على علم بالأمر وأنها كانت تحاول التخلص من زهرة، فشعر بالإذلال.

وقد جاءت تتخافت الأزيمة، وتأخذ حنان الشيخ القارئ بعيداً عن أبطال الرواية إلى وصف للمساحات المفتوحة في أفريقيا. وتفقد قوانين العيب والشرف أهميتها مقارنة بهول الطبيعة وجلالها. إنه جلال يبدو قادراً على تجريد الرجال من ماضيهم، من أهميتهم، من عزلتهم؛ فأفريقيا بحر تغرق فيه كل الاختلافات.

وينتهي هذا الجزء على الطريقة الشكسبيرية بجنون زهرة. تدخل إلى غرفة كان ماجد يستقبل فيها زوجين شابين. وتأخذ الورود التي كان قد جلبها الضيفان، وتضعها في مكانها ثم تختار واحدة، وعلى الجدار صورة جانبية لوجه والدتها^(**). أهانها ماجد، فهربت إلى الحمام، حيث تصبح ومضت العودة إلى الماضي أقرب إلى الهلوسات منها إلى الذكريات، وخاصة تلك الخاصة بوالدها، بشاربه الهلثري وصدره المشعر. هذا الوصف المتكرر يستحضر صوراً استحوائية؛ ويتشترق القارئ داخل جسد أخرق لامرأة مجنونة.

ومرة أخرى يأخذ اعتراضها شكل انسحاب إلى الصمت: صمت يتحدى أي تصنيف سوى أنه جنون. فتدخل مستشفى للأمراض العقلية حيث تخضع لعلاج بالصدمات الكهربائية^(***).

ورغم أن الرواية تأخذ القارئ إلى الحكاية من خلال بناء ما هو غير مقبول، ثم تلقي نظرة استيعابية على النتائج، فإن لحظة الجنون - إدراك الاحتجاج - تضع. والخط الرقيق بين ما يعتبر سلوكاً طبيعياً وما يعتبر سلوكاً شاذاً لا يرسم أبداً. ويبدو كما لو كانت الرواية قد محت أي نوع من الظهور حتى أصبح غياباً،

(*) لم يذكر شيء عن حدوث ذلك في فترة "الطفولة"، والواقع أن زهرة ادعت لزوجها أنها اغتصبت، لتهرب من تساؤلاته، ثم عادت لتعترف له بالحقيقة. [المراجعة]

(**) في الأصل هي تخيل صورة أمها على الجدار، وتحاول أن تزين هذه الصورة بالورود. [المراجعة]

وما يحدده هو ما لم يكنه. هذا الغياب، هذا الجنون كان الحيز الخاص للراوية، حيث لم يستطع أحد الوصول إليها. كانت تكرر قائلة:

أريد أن أكون لنفسى. أن يكون جسدى لى. حتى
المسافة الأرضية والفضائية من حولى يجب أن تكون
ملكى. وإذا رضى زوجى أن يبتعد عن جسدى، لا
أريده أن يتنفس ضمن هذه المسافة. "مسافتي".
(ص ١٠٨)

وحدثها وصمتها، جنونها كان ملاذا لها عندما تكون الحمامات بعيدة. كان
استبعاد الجميع لها هو ما وقف فى طريق تحولها إلى شخصية سوية.

تترك زهرة زوجها وتعود إلى بيروت لتترك أن شيئاً لم يتغير. لم تتأقلم فى
أفريقيا، كما أنها لا تزال غير متأقلمة فى بيروت. وفى سعيها اليائس للهروب من
استجواب والديها المستمر وحضها على العودة إلى زوجها، تعود إلى أفريقيا. ولا
يحصل القارئ ولو مرة واحدة على وصف لمشاعرها قبل العودة، ولا لما دفعها
للقفز ثانية إلى النار. وبدلاً من ذلك نفاجاً نحن وربما هى، بالعودة باعتبار تلك
أمراً واقعاً، ممثلة ارتباكاً وأساءاً، وإذا ما لمسها زوجها فإنها تشعر وكأن "حلزونات
باردة ترحف وتغطي بزحفها جسمى البارد"، وبتكرارها لهذه الاستعارة يغرق
القارئ فى مستنقع اشمنزازها.

كرهت زهرة الرجال. فقد كانت فرائصها ترتعد دائماً خوفاً من غضب
أبيها. وكانت تشعر بالغيرة الشديدة من عشيق والدتها. وكرهت ما كان يحظى به
شقيقها من تفضيل.

كانت تشمنز من كل الرجال الذين أرادوا جسدها. وعلى الرغم من أن ماجد
حاول أن يكون متفهماً فإن زهرة لم تكن تطيقه. وكلما كان يقترب منها مغازلاً،
كانت تصب عليه جام غضبها ومقتها. كانت تعرف أن ردود أفعالها قد تبدو غير
معقولة، ولكنها كانت تحت رحمة المشاعر التى كانت تنفجر بعد سنوات من
انتهاكها للمرة الأولى. كان كل اقتراب حميم من الجسد يتحول لديها إلى انتهاك
مركب. ولم تكن تستطيع أن تضبط عواطفها لأنها لم تملك يوماً السيطرة على

جسدها. وبالرغم من أن سلوكها كان قد تغير بطريقة جذرية - تحول الصمت عندها إلى عنف - فقد كانت لا تزال تعتبر مجنونة^(١٩). واحتجاجها، الذي كان في البداية سلبياً وصامتاً، أصبح إيجابياً وصاخباً، ولكنه في كلتا الحالتين كان يعتبر جنوناً، ولذلك كان يمكن استبعاده.

وعلى أى حال، فقد حولتها حدة مشاعرها إلى ذاتها، لتركز على "جنونها" بصمت متجدد. وتصف جوليبب ميتشل هذه العملية:

بعد الصياح العنيف للحفاظ على النفس وبحثاً عن الذات في مواجهة تهديد الانفصال، يأتي الانسحاب والسكوت والتوحد، الوليد في مرحلة ما قبل النطق... فمأزق مريض الذهان هو تلك النشوة الغامضة السرية، الاختيار الذي يلجأ إليه مدمن المخدرات.^(٢٠)

لكن هذا الانسحاب، هذا الجنون، لم يوفر سلوى حقيقية؛ لأنه بقي منطقة ظلام مليئة بالخواء والخوف والأسئلة.

فكرت لماذا أنا دائماً في وضع مؤلم، متعب، حتى وأنا متمددة علي الفراش في بيروت، دائماً هناك ما يضايقني. ترى، هل يخلق الضيق مع الإنسان، كشكل العينين أو كلون الشعر؟ (ص ١١٥-١١٦)

فهل كان قلقها، جنونها، حالة خلقية فطرت عليها؟ هل كان في استطاعتها الكفاح ضدها؟ هل كان في استطاعتها السيطرة على ظروفها بأى طريقة؟ ولأنها لم تطلق من الرجل الذي كرهته فقد قررت الزواج منه مرة ثانية. لقد اتخذت قراراً لأول مرة في حياتها، وبالرغم من أنه لم يكن قراراً منطقياً فقد منحها راحة مؤقتة. وبعد إعادة الزواج رجع الزوجان إلى البيت. ومع أن زهرة كانت مستعدة للمقاومة فإن ماجد لم يلمسها. ثنت جسدها لتتخذ وضع الجنين، عائدة إلى الرحم ووعده الولادة من جديد. استيقظت في اليوم التالي مفعمة بالحبور؛ فالיום السابق... يوم وصولها الصادم إلى أفريقيا، أصبح جميلاً. كانت تبدأ في تعلم فن خلق عالم كان، في كل لحظة منه، تلخيصاً لمشاعرها.

ولكن سرعان ما تكشفت هشاشة هذه الصورة الخيالية التي خلقتها لنفسها، في مثل هذا الجو، ظهر ماجد بالبيجاما، فانهار حيورها. كان ماجد قد تحول لفترة قصيرة إلى صديق مع كل ما تمليه التزامات الصداقة من احترام. ومن دون إدراك لتغير دوره، دخل ماجد زوجا. وكان مقيضا للخيال الهش الذي خلقتة زهرة أن يذوب ويتهاوى خارج رأسها. (ص ١٢٠-١٢١)

بعد ذلك، بعد شرح الدوافع والتفاصيل، تعود زهرة إلى بيروت. كانت الحرب قد اندلعت وكثير من الأمور تغيرت. دخل شقيق زهرة، أحمد، حاملا رشاشا من طراز كلاشنكوف. انهارت رعبا واضطرابا. كان العالم يدور؛ كانت قيمه تتقلب. ومثل ترياق للشر فيما حولها قررت التطوع للعمل في مستشفى. لكنها لم تبق إلا ثلاثة أيام فحسب!

ثم وقع هجوم شامل على منطقتها هدد بالقتل على الحياة فيها. صرخت زهرة في يأس صرخة طويلة من الأعماق، صرخة الإنسانية البدائية. دفعها جنونها للصراخ لإيقاظ الوعي في عالم تبني فيه آخرون بوعي لا مبالاة بليدة بصفتها آية للدفاع.

وشكلت أصوات الطلقات والقنابل أخيرا واقعا خارجيا لم تستطع زهرة إحالته إلى أخروية ضبابية. كانت سعيدة لأن بيروت في حرب مع نفسها.

كان لابد من هذه الحرب حتى تطيح بالهدوء وبالفراغ الذي كان يغلفه أيضا الروتين. ... هذه الحرب جعلتني أترقب وأتوثب وأهدأ.... والحرب قد جرفت معها المقاييس لكل شيء، للغنى والفقير، وللجمال، والبشاعة، لقد عجت هذه كلها معا. (ص ١٧٧، ١٩٨)

حتى الجميلات اللواتي كانت تراهن في صفحات المجتمع، "وضعهن الآن كوضعي، مختبئات في إحدى زوايا منازلهن الجميلة. حتى أنهن يسمعن ما أسمع، يفكرن فيما أفكر فيه - أنا أرتاح عند سماعي أن المعارك ضارية، الجبهات كلها مشتعلة معناه أن حدودي تقرررت ضمن هذه الجدران" (ص ١٣٢). فالحرب جعلت انسحابها طبيعيا. لقد أصبح منزلها عالمها، الذي يغلق عليها دون الآخرين، بغض

النظر عن رغباتهم أو احتياجاتهم. ولأول مرة شعرت بأنها غير مهمشة من أناس مثل والديها وأخيها. كل شخص كان وحده. ولكن، في حين كان الآخرون يحاربون هذه الوحدة، فإنها احتضنتها، فيها كان جنونها يصبح أمرًا عاديًا:

وها أنا في راحة مع نفسي وفي اطمئنان، هذا الجو جعلني مطمئنة، هذا المنطق مريض، كنت أقول لنفسي. نومي عميقًا هو مرض، تتاولى لهذه الكمية الهائلة من الأظعمة مرض. (ص ١٧٣)

لقد قبلت بمرضها الشخصي إذ قرنت بينه وبين المرض الذي يوحد المجتمع اللبناني، وحولت ذلك المرض ومرضها على حد سواء إلى صحة. كانت الحرب مقبولة تمامًا والآخرين مرفوضين، إلا بوصفهم دليلًا على الوعي الفردي.

منذ ذلك الحين رحت أحس أنني إنسان من الصعب التحاور معه. وصرت كأني في داخل مادة جامدة، لا أتخلص ولا أتمدد ضمنها. لم أعد أسمح لأي إنسان بأن يطل من الثغرة التي أطل أنا عبرها إلى العالم الخارجي بل سددت الأبواب أمام كل من حاول أن يتحاور معي، ويقيم علاقة عادية. (ص ١٢٣)

أن يكون المرء جزءًا من مجموعة يعني أن يكون جزءًا من كوميديا جماهيرية أنكرت وجود الحرب إلا في تجربتها الحاضرة الحالية^(٢١). إن الطريقة الوحيدة لمواجهة النفس كشخص واعٍ، لانتزاع الصحة من تشخيص بالجنون، كان يعني اعتناق منطق البندقية، ووقف الكفاح اليأس ضد الواقع:

أن تكون وحدك غير أن تكون ضمن جمع هائل، أن تكون وحدك لا يعود هناك حرب قتلك ورساصك جنون وإجرام. وأن تكون فردًا من مجموعة فأنت في حرب، وأنت لا تكون القاتل، وبندقيتك ليست بندقية. هذا المنطق يجرفك تلقائيًا. والجموع تجرفك أيضًا دون أن تدري أن الجموع هي أنت. وأنت وهو وهو... (ص ١٤٩)

يُكمن الأمل في الوعي بأن الفرد مسئول ووحيد في الوقت نفسه. ورغم أن الوعي بالوحدة يبدو في البداية مخيفاً، فهو الخطوة الأولى لعمل جماعي فعال. الوعي شأن الفرد، لكنه يجب أن يصبح شأن مجموعة من الأشخاص الواعين^(٢٢). الجماعة أساسية. أما الشخص وحده - مهما كانت درجة وعيه - فليس كافياً.

اللغة والوعي

بدأ انسحابها في إيجاد نوع من العقلنة - كان العالم الخارجي مليئاً بالأكاذيب والنفاق والأنانية، لكنه كان موجوداً؛ حقيقة واقعة، وقد بدأت زهرة الارتباط بها. تابعت الأخبار لأول مرة^(٢٣)؛ واقتربت من رجال الميليشيات الذين عرفت فيهم زملاء فصلها، آملة في إقناعهم بالألا يقتلوا. ولأول مرة، ومن خلال الإنكار، بدأت تتصل بالعالم الخارجي. وأخيراً، واجهت العنف، مدركة أنه كان عليها أن تعيشه بكليته خشية أن يساهم الإهمال في استمراره. لقد تحول عدم إيمانها بالحرب إلى عدم الإيمان بمواقف الناس من الحرب. فما أن تتوقف منطقة ما عن أن تكون موقع إطلاق نار وقصف شديدين، حتى يتدفق الناس إلى الشوارع للاحتفال بعودة الحياة إلى طبيعتها، بالسلام المعادل لغياب الحرب، بوصفها الأمر غير الطبيعي.

بهذا الإدراك وجدت زهرة نفسها مهمشة ثانية، ومرة أخرى مختلفة عن الآخرين؛ لأنها كانت بحاجة لأن تكون جزءاً من الحرب وليس جزءاً من حالات غيابها وهروبها العديدة. وبدلاً من الفعل الإيجابي انسحبت إلى سلبية تامة:

إنن، لن أمسح الأرض، ولن أشم رائحة الطبخ ذاتها،
ولن أسوى الأسرة، ولن أسقى التتكات. سادعها تموت
ببطء، وعلى والدئ أن يكفا عن الاستمرار في الأكل
وفي الحياة، كيف على أن أفعل شيئاً داخل البيت؟ بينما
كل شيء ينهار خارجه، يجب أن ينهار هذا البيت،
حتى تعم الحرب كل لبنان. (ص ١٣٦)

عبر هذه السلبية، وحدها، استطاعت الإعراب عن وعيها النشط. كان على كل شخص أن يشعر دائماً وفي كل مكان بأن الحرب كانت حقيقة، وأنه من خلال مواجهتها فقط يمكن تحديها. "كل شيء ينفجر في الخارج، وينفجر في الداخل أيضاً". (ص ١٤٠)

واجهت زهرة الحرب قدر استطاعتها، كما يليق بأى فرد. وحين تعلم بأن قنصاً يتخذ عمارة في شارعها مكنماً، قنص هو أشد ما يمثل الحرب حضوراً، وهو أيضاً رمزها المفحم، تقرر الذهاب إلى حيث لم يجرؤ أحد. تحمل حقيبتها البلاستيكية الصفراء وتسير في منطقة الخطر مواجهة الموت في كل لحظة. ونجت، وتدهش حين تكتشف أنها نجت فتتسلق إلى أعلى البناية التي يحتلها القنص. هناك تقابل القنص، سامي، الذي اغتصبها. وظلت تعود لتكرار ذلك مرة بعد مرة. الوصف ينبض بالحياة والحالية، لكن القارئ يبدأ في الشك في حقيقة هذه القصة. فبالرغم من أن الوصف أصبح واقعياً واختفت الضبابية وتهاويم الماضي فإن زهرة تبدو وكأنها كانت تخلق عالمها الخاص مرة أخرى. وعلى أي حال في هذه المرة لم يكن هذا العالم رفضاً للخارج، بل قبولاً به. وترسم اللغة التي تكاد تكون سيربالية تحول غريزة زهرة للانسحاب، وجنونها، من الفراغ إلى الامتلاء.

ويفتح قبولها التام لمنطق الحرب العالم الذي كان في السابق مغلقاً أمامها. لقد بدأت في التعرف على قوة اللغة وخداعها:

هذه الجرائد التي تلد الكلمات لتغطي كل الجثث وكل الدمار ومع ذلك، لا يزال بين صفحاتها الإعلانات عن سيكارة، وصابون، لماذا لا تغطي كلماتها بالسواد، وتكتفى بالصياح فقط، بأحرف تخترعها للحرب. أحرف لا تقرأها العينان وتعبها بل أحرف تلدغ الدماغ بنار حارقة، فتشل اليد ولا تعود تقوى أن تضغط على الزناد، ولا على حشو المئونة في أفواه المدافع، أحرف تترك كل الأسئلة مهجورة تحت المطر، وتحت الشمس وتترك كل حاملها على الشواطئ

الممتدة وعند سفوح الجبال بين الرائحة البرية.
(ص ١٤١-٤٢)

كان لابد من اختراع لغة جديدة تستطيع أن تتجاوز القنوات الطبيعية للاتصال وقد تشرح ما فعلته زهرة. لقد سحبت الحرب إلى أحشائها. كل حركة كانت تتحدث عن الحرب. لقد رفضت إنكار الآخرين للحرب عندما كانت تختفي مظاهرها الأنية. وتعلن حنان الشيخ بأن الفرصة الوحيدة لإنهاء الحرب كانت في التفكير ليس في نهايتها بل في حاضرها، فما لا يمكن رؤية وجوده لا يمكن إنهاؤه. ومن منظورها الجديد - الجنون الذي ولد النسيان سابقاً - استطاعت زهرة أن تعيد النظر إلى القلق الذي كان هو حالتها في فترة ما قبل الحرب، كما استطاعت أن تلقى نظرة أخرى على تلك المعاناة، نظرة لا تشوبها الهلوسة، أو مضاعفات من الماضي، واستطاعت تحديد هوية تلك المعاناة، ومن ثم إنهاؤها. كانت زهرة الصامته تمتلك صوتاً أخيراً.

وترافق زهرة، رغم إرادتها، والديها إلى قرية العائلة في الجنوب لكن إقامتها هناك تكون مؤقتة. ولم يكن لهذه الإقامة من نفع إلا لتؤكد إلى أي مدى أصبحت الحرب جزءاً منها، لدرجة إبعاد أي شيء آخر. لم تستطع زهرة تحمل لا مبالاة القرويين حيال ما كان يحدث في العاصمة. كانوا يتحدثون عن الحرب وكأنها لا تعني لهم شيئاً. كانوا مشغولين باحتياجاتهم اليومية: واقتنعت زهرة بأن ما من شيء يمكن أن يتغلب على هذه الرتابة سوى رائحة البارود.

وفيما يشبه مشاهد في أحد أفلام بيرجمان أو فيليني، تقدم حنان الشيخ لمحات موجزة تبدو لأول وهلة مرعبة ولكنها في الوقت نفسه هزلية: جثمان جد عارٍ مسجى على منضدة في الحديقة وقد غطيت أعضاؤه التناسلية بمنديل، بينما يحتسى المعزون القهوة عن بعد؛ والعمة العجوز المجنونة التي تنتظر، منذ عام ١٩٤٨، عودة ابنتها الميتة من فلسطين.

لقد أعطت الحرب لزهرة هدفاً: الوعي. عادت إلى بيروت، وداخل هذا النشوش تقدم حنان الشيخ أداة أسلوبية توضح ببراعة وقوة ولوج زهرة إلى الحرب وإلى نفسيات الآخرين. ففي قسم من الرواية ترويه زهرة يوجد مونولوج داخلي

على لسان أحمد. وقد استخدمت هذه الأداة بسلاسة حالت دون إشعار القارئ
بصدمة. فقد صر أحمد لبرهة من الوقت امتداداً لشقيقته. (ص ١٨٤)

وبدلاً من الانسحاب رمت زهرة بنفسها في تجربة الحرب. وبعد المذبحة في
الكرنتينا، اندفعت إلى الشوارع. وكان ذلك تصرفاً مخالفاً تماماً لشخصية زهرة
الخجولة المعقدة في فترة ما قبل الحرب، ولكنها أرادت أن تكون الآن بين النساء
والأطفال الهاربين وأن تستوعب خبرتهم. ولكن "ولم أفكر أن أتقدم بأية مساعدة
مهما كان نوعها" (ص ١٥٦). كان وعيها يزداد بنفسها باعتبارها جزءاً من جماعة،
وبأن آخرين قد يحتاجونها. وقد وضع هذا الوعي تحت الاختبار بوفاة صديقة لها.
كانت زهرة تعرف أن عليها أن تخرج وأن تستجيب لرجاء البنت المحتضرة بأن
تراها، لكنها لم تستطع في النهاية تحمل الحضور. والواقع أن زهرة تقطع وصفها
للبنات المحتضرة، في وسط الجملة، لتستعيد مشهداً من الماضي، في أفريقيا.

وبالرغم من أنها لم تكن مستعدة لتحويل الوعي إلى عمل فإنها اعترفت، ولو
سليماً، بوجود علاقة مع الآخرين، فلم تعد وحدها في مخاوفها، الجميع، حتى أمها،
كانوا خائفين. الوعي بالخوف الجماعي جعل زهرة تشعر بالتهميش مرة أخرى،
لكنه نمر خوفها أيضاً. لم تعد خائفة من والدها. رغبت في أن تبلى والدتها فراشها
(كما ظلت تفعل لسنوات)، ثم تضع الفراش على السطح ليشاهدها العالم أجمع.
وفيما كانت زهرة منغمسة في هذه الخيالات، دخلت إلى الغرفة حيث كانت والدتها
تتحدث مع جارة. وعندما دخلت انفجرتا في الضحك: مسكينة زهرة! ما هذا
الرعب. لن يهتم بها أي رجل! وقد تكون والدتها خائفة لكن ليس إلى الدرجة التي
تمنعها من الرغبة في أن تفضح ابنتها (ص ٢١٤-٢١٦).

كل شخص كان خائفاً من كل شيء، ولم تعد زهرة تخشى الآخرين، لم تعد
تخشى إلا نفسها. وإذا شاهدت بطن صديقتها تنتفخ قبيل الموت، انتابها رعب وهي
تري بطنها تتضخم. وأظهر الفحص حملاً مدته أربعة أشهر، ورفض الطبيب أن
يضع حداً له. وأدى التصريح الطبي إلى جعلها تفكر في الانتحار - ماذا لو اكتشف
أن جنينها حامل؟ ولكن من جهة أخرى، من يهتم بماذا يفكر الناس عندما تكون
ميتاً! هل تحتفظ بالطفل؟

ولم يكن السبب في غوايتها هو الرغبة في الأمومة،^(*) بل الرغبة في الشعور بالسعادة مع رجل. كان تفكيرها منصباً على سامي، إذ شعرت بتعلقها الشديد به، وهو قد يتزوجها رغم كل شيء. (ص ١٨٧)

لكنها لم تأخذ في اعتبارها التناقض الأكبر في هذه الحرب التي جعلت بعض الرجال غير قادرين على الإيذاء ولا أهمية لهم؛ فالحزام الجلدي لوالدها فقد قوته، وأخوها المفضل لدى العائلة رغم غيابه، تمخض عن ذلك الأبله الذي عرفته فيه على الدوام. لكن الحرب أيضاً جعلت آخرين أقوياء. رمز الحرب وسيدها، القنصر، وليس سامي كفرد في حد ذاته، هو الذي منحها أول متعة جنسية تشعر بها في حياتها.

منحت الحرب زهرة وهماً بأنها تستطيع أن تعيش في سلام كأي شخص عادي. لكن عند النقطة التي بدأت فيها تفكر فيما وراء الحرب، وفي تحاشي المنطق الذي أعطاهما القوة للعيش في الحاضر، سقطت في المصيدة. نعم لقد فتحت الحرب مجازات جديدة، ولكنها مجازات داخل منطقتها الخاص. لم يكن في الإمكان استخدامها لتجاوز الحرب نفسها.

وعندما اقترح سامي إجراء إجهاض، انهارت وهلست عن ابن عم جر إلى مصحة عقلية، وانبتقت مادة صفراء لزجة من أنفها. وعرض عليها سامي مائة ليرة لدفع تكاليف عملية الإجهاض. فتراجعت، محاولة الهروب من زرقة ورقة المئة ليرة.

وتعود ومضات الماضي إلى الظهور. الحدود ضبابية. كانت تفقد الاتصال مع نفسها ومع محيطها. ولكن من الواضح أن كل ما كان في إمكان سامي أن يشاهده هو العودة للانسحاب. لقد عادت إلى الاحتجاج الصامت الذي اعتبر جنوناً، والذي أعادها إلى الاغتراب مرة أخرى.

ذعر سامي، سمعته يطلب منها الزواج، وسمعت نفسها وهي تقبل. وكما في لقائهما الأول سألتها عما إذا كان أحد ما رآها وهي قادمة، ومرة ثانية طمأنته إلى

(*) هذا إسقاط لأسلوب الحياة الأمريكي؛ فليس من المألوف بالنسبة لامرأة عربية أن تترك نفسها للغواية رغبة في "الأمومة"! [المراجعة]

أنها أتت دون أن يلحظها أحد. ونزلت الدرج وهي تهذى فرحًا. وخطت خارجة إلى الشارع حيث كان كل شيء هادئًا كما لو أن المقاتلين سمعوا بأخبارها الطيبة فشاركوها الاحتفال.

لكنها فجأة شعرت بخوف. لقد تذكرت أول اندفاع لها إلى بناية القناص. اجتمع الزمانان، الماضي والحاضر، في انطباعات ممتزجة بينما هي تغرق في وعيها (ص ٢٢٠-٢٢٧). ولأنها جرؤت على استخدام الحرب ضد الحرب فقد كان عليها أن تدفع ثمنًا... حياتها^(٢٤).

حكاية زهرة هي تحليل قوى لأثر الحرب، أي حرب، على فرد تتعاقب عليه مشاعر الصدمة، وفقدان الحس، واختلال العقل، ولا يتوقف قبل أن يستسلم في النهاية للأوهام، وتغلبه حقيقة الحرب. ومن خلال خليط من الأدوات الأسلوبية التي تسيطر عليها المؤلفة جيدًا - أصوات رواة متعددين قدم كل منها هاشم وماجد وزهرة، وتيار من الوعي، ترابط الأفكار، ومضات العودة إلى الماضي، والمونولوجات - تنقل حنان الشيخ إلى القارئ كل حالة انفعالية، وكل فكرة، وكل لحظة قلق. وليس ثمة شعور تتضاءل أهميته إلى درجة تجاهله. كل تفصيلا ضرورية لنقل طيف عاطفة تعلن مرحلة جديدة في صراع بطلة الرواية مع نفسها كلما أصبحت أكثر تورطًا في عملية خرجت عن سيطرة الجميع.

تجاوزت حنان الشيخ التقليد اللغوي، باستخدامها لغة وصفها البعض بأنها غير لائقة، وغير ضرورية، وبكل تأكيد، غير أنثوية. والواقع أنها متجاسرة على توقعات خلفيتها الاجتماعية المحافظة، تكتب بجرأة وبلا حرج عن الإشباع الجنسي لامرأة^(٢٥). وهي، باندفاعها خارج المجرى السلمي لدورات الحياة، طرفية أيضًا بالنسبة لأي عوائق اجتماعية أمام حرية التعبير. إنها تكتب حيث هي - وسط الاضطراب الداخلي والخارجي - متحدية "المركز" الذي نبذها.

وفي حين أن بطلة رواية غادة السمان تعاني لأنها وحيدة، فإن زهرة تبتهج بوحدايتها. لقد أكدت السمان قوة الفرد لتجد أن الاستقلال يعنى الوحدة والضعف. وبدلاً من أن ترى نفسها تحتوى العالم، شعرت بأنها مستبعدة. وكان دور الحرب هو إبراز هذا الاغتراب. وأدى التشظى الناجم إلى تدمير الفرد. وتحولت كل

المشاعر إلى مشاعر خارجية في وقت أصبح فيه الفرد المهمش ليس بأكثر من مزيج من الانطباعات عما يحيط به. أما حنان الشيخ فقدمت شخصية كانت مستبعدة على الدوام، وقد اقترنت بهذا الاستبعاد. وفُسر انسحابها إلى إدراك ذاتي كلي لا ينفصم على أنه جنون. ولكن، أثناء الحرب، كان هذا السلوك ذاته، اتخاذ الذات ملاذًا، قد أصبح سلوكًا "طبيعيًا". كان إعلانها لوحدها هو الذي أتاح لها تحدى الحرب على أرضية الحرب نفسها. كان خطؤها هو أملها في جعل منطق الطلقات النارية يسود فيما وراء الطلقات^(٣٦).

وتقدم كلتا الروائيتين خبرة الحرب بحيوية، كما تقدمان تعريفًا لهذه الخبرة بوصفها وقت التعمق في مساعلة النفس، واكتشاف الذات. وكلتا الروائيتين تستعرض بطريقتها الخاصة الحاجة إلى تفهم هذا الواقع الجديد. وكل منهما تمثل ارتياذًا للغة يتم عبرها استيعاب بطلنة الرواية التدريجي للحرب. وتتزع الحرب أو هام المجتمع، وتفضح حقيقة مشاركة الشخص المجرد. ومع ذلك، فإن خبرة زهرة تعتبر تحذيرًا من أنه لا يكفي أن نضع الحرب على أفق الفكر لبعض الوقت فحسب؛ فالشخص الواعي بالحرب يعرف المشاركة والمسئولية العامة، ويدرك أن التشبث بالذات، وبقاء الفرد، يمكن أن يكون نموذجًا جديدًا لبقاء الآخرين:

عندما تقول امرأة أنا موجودة، أعرف نفسي، وأفهم
بواقعية كيف أستطيع التصرف في العالم، وأنا أشعر
بتقاؤل جوهرى - تشبثى ببقائى كنموذج للبقاء الإنسانى
- فإن تلك المرأة تقول شيئاً يتحدى النظرة العامة
الموجودة والسائدة.^(٣٧)

لقد بدأت بطلنتا الروائيتين في معرفة نفسيهما من خلال الخوف. وأنت معرفة الذات أدت إلى الوعي، حتى لو كان مؤقتًا. ولكن تحقيق الوعي لم يكن مهمة سهلة. ما كان سهلاً، وبدا ضروريًا هو تجاهل هذه الحرب. ويوضح الأسلوب النثرى كيف أن الفرد، لكي يعيش مع بعض مظاهر الحياة العادية - من خلال الفعل أو القول - يهرب من واقع الحرب. إن الكتاب يدركون خطر الهروب الذي سيطيبل أمد الحرب إلى ما لا نهاية، فهم يكررون مساعلة، وتشكيل، ربود أفعال

الفرد بحيث يمكن رؤية الهروب على حقيقته - بوصفه رد فعل طبيعيًا، غريزة البقاء، حقيقة لا يخفف منها تفكير ولا برنامج. يجب عدم تجنب الحرب. ولكن تطوّر بطل الرواية كنموذج لا يمكن أن يتخطى المعايير التي حددها الإطار الروائي؛ ولا يمكن لهذا التطور أن يغالى في تخطى حدود المصادقية؛ فالوعى، ناهيك عن الوعى العميق، لن يجربه القارئ، وكذا أولئك الذين يعيشون الحرب، إلا عبر الانفجارات. فكيف يمكن أن يتحقق ذلك؟

البطاقة: شعر مراسلات الحرب

إن الوعى الذى استحضرتة بعض طرفيات بيروت، فى نغمات متقطعة، هو الذى أنتج هذا الجنس الأدبى الجديد. إنه البطاقة، وهو تعليق شعرى على الحالة السياسية ينشر مرة كل أسبوع فى صحيفة. وللبطاقة اقتصاد القصيدة دون مرواغتھا، كما أن فيها واقعية المقال الصحفى دون تجرده الجاف. إنها التقرير الذى صيغ عن فكرة ولدها حادث. وكتّاب هذا الشكل الأدبى جميعًا من النساء. ومن أبرزهن ماري تيريز عريبي ونهاد سلامة وليلى عسيران، وبصورة خاصة، كلير جبيلى.

الكاتبة الثالثة التى ستخضع للتحليل هى كلير جبيلى. تشدد كلير فى شعرها، كما فى نثرها، على الحاجة إلى خطاب يتم فيه تصعيد الرعب الناجم عما يجرى فى لبنان: "علينا استحضار الحرب ولكن بقدر ما نستطيع من الحصافة"^(٢٨). يجب أن نتحدث كل كلمة إلى الحرب وعن الحرب، يجب أن نخلق نسيجًا من المشاعر ينبض كل خيط ن خيوطه، وحيث الكل يلمح، ويوحى، ويشير، ولكن دون إفصاح مباشر، أو شرح واضح الصورة. فى هذا التضمين، وفى هذا التجريد تحدث عملية "الإزاحة والإحلال"، حتى إنه حين يكون مستوى الإدراك ذو خصوصية عالية، فإن التمثيل يتفجر ليصبح شاملًا.

يحفل شعر جبيلى بالموت والغضب لبلدها بالتبني، كما يتبدى فيه نوع من الولاء الذى يتحول فيما بعد إلى ولاء للإنسانية، أو إيمان بروح الحياة. فالحيوية

التي كانت عادة تتحول إلى المكسب السهل وإلى مذهب للمتعة، يمكن أن تتحول أيضاً إلى حيوية صافية هدفها الحياة نفسها. هذه الحيوية التي أثارها اشمنزازها يوماً أصبحت نقطة تحول عن الذات، حاجة إلى صرخة تعبر للآخرين عن ألم الفرد، لكي يصبح من الممكن، مع الآخرين، إعادة بناء ما تم تدميره.

ولكن ما إن تتم إعادة تشكيل الأطلال، تبدو هذه الجيوية وقد خبت، ويعود الشره والغضب لفرض نفسيهما حتى الضربة التالية... وهكذا مرة بعد مرة. وعدم الحديث عن هذه العودة لا يعني أن كلير جبيلي لا تراها أو أنها، كما قد يقول البعض، تشعر بتفاوت أعمى أو أعمق عندما تنظر إلى الفوضى من فوق برج عاجي حصين شاهق الارتفاع^(٣٩). فالألم الذي عبرت عنه في أعمالها واضح وصريح - لقد فقدت أصدقاء، وفقدت أشياء، فقدت إيمانها بالفرد - لكنها، على عكس عادة السمان وحنان الشيخ، لم تفقد الإيمان بالجماعة، ولم تفقد الإيمان بروح هي الأساس لظاهرة عدم القابلية للتخريب، وكذا تطلعتنا عليها.

ومن خلال دورها كفنانه، تعرفت كلير جبيلي على الحاجة إلى أن تضيف معنى وتوجهاً على ما يحدث، وأن تقوم بدور المرأة لزمانها. ومن ثم، فهي إذ تعكس صورة الانفجار، فإنها أيضاً تحرفه وتحتويه. وليس قبل أن تسمع أصوات الجموع، يمكنها أن تحلم بصوت موحد تستحضره لغتها:

إنني أحلم بشعر يتشظى إلى شرارات قصيرة وبروق.
شعر تصرخ كل الأفواه بأبياته.^(٤٠)

في "رواق" "Portique"، وهي قصيدة ضمتها مجموعتها عن الحرب/الوضع الراهن *La Mise à Jour*، تسأل عن سوف يرث الأرض؟ هل هم "أولئك الذين يتكلمون وحدهم/ متوجين بثورتهم؟" لأن الثورة يجب أن يفصح عنها؛ يجب أن يُصرخ بها، حتى لو لم يكن هناك من يسمع صرخة البوق.

وبعد عام من انتهاء "حرب السنيتين" بدأت جبيلي في نشر بطاقتها الأسبوعية في صحيفة "لوريان لوجور". كانت تريد لهذه البطاقات أن تصل إلى كل أولئك الذين نجوا، وكانت الجريدة هي القناة المثالية: القارئ يعرف أن الرسالة سياسية وغير حزبية، بالمعنى الواسع للعبارة، لكن القارئ يتوقع أن يستمتع أيضاً

بجمال الرسالة. كان احتفالاً بحياة، رغم ما فيها من عنف وقسوة، قادرة على تحدى الموت.

كانت تحبر نفسها على أن تكون كل أسبوع حاضرة، شاهدة على الفوضى الصارخة حولها، شاهدة أمام القراء الذين تبلدت مشاعرهم تجاه الفوضى^(٣١). بشكل ما، كان ينبغي التأثير فيهم، وتوعيتهم بالحالة الفاحشة التي كانوا يتغاضون عنها، بل كانوا يشجعونها بلا مبالاتهم الذاهلة^(٣٢). فالأوصاف مهما كانت مجسدة، والقصص مهما كانت مؤثرة، فقدت معناها بعد الهجوم البصرى المثير لوسائل الإعلام التي يتزايد تطورها وتعقيدها. ولم يعد من الممكن تصنيف الخسائر أو إحصائها، وكان لابد من نقل الدراما إلى موقع آخر، ليس على السطح بل فى داخلها.

لكن كيف لهذا أن يكون ممكناً؟ كيف يمكنها أن تتجنب الوصف والتكرار وهى تحاول الإمساك بالروح؟ فى تعريفها للشعر يكمن جزء من الإجابة:

للشعر خاصية الانتظام والضبط التى تحتوى الانفجار
اليومى، لدرجة أن الذاتية سيكون وراءها وحدة كونية.
الشعر يترجم، من خلال الكتابة، الرغبة فى تجاوز
الحدود، وتحسينها، بل وفوق كل شىء، تفجيرها
كلها.^(٣٣)

ولكن الشعر يمكن أن يكون محفزاً على درجة كبيرة من التساهل العاطفى، وعلى درجة كبيرة من التجريد تجعل تداوله على نطاق واسع صعباً، لذا فإن الوسيلة المثالية هى الجمع بين النثر والشعر فى شكل *البطاقة*. فالبطاقة تضرب بجنورها فى الواقع، وتكافح فى نفس الوقت لتجاوزه، وهى تتيح للكاتب البعد الكونى الذى يجعل كل تفصيلى مثيرة للاهتمام وللأسى^(٣٤). وتركز كل بطاقة على حدث أو حادثة أثرت فى الكاتبة فى الأسبوع المنصرم، وفى تلك الحادثة فإنها تركز على تفصيلى يبدو أنها توصل جوهر المأساة. تفصيلى "ملتقطه لحظة الحدث"، تتحول إلى موضوع *البطاقة*، ويتم تكبيرها حتى تصبح نظاماً مغلقاً لا مرجعية له خارج نفسه، وفى الوقت نفسه، تحتوى الخارج داخلها. ويصوغ الموضوع شبكة

من حلقات تصل بين تجريدات للأحوال والأفكار. ويثير الغضب واليأس الوعى فى حالة فقدان الحس. لا يمكن الركون إلى الراحة بينما المأساة تدور بلا هوادة، فكل شخص يجب أن يظل واعياً..

وفى بعض الأحيان تبدو البطاقة وكأنها تشرذ خارج موضوعها، ولكن يظل هذا الموضوع، الحرب، موجوداً دائماً. فمثلاً، فى "حصّة من الفشل" تتعامل البطاقة بأكملها مع استقطاب الأسود والأبيض، دون أن تصف، بشكل محدد، اللعبة أو التداخل بين الخير والشر - أى المادة التى تحدث الحروب من أجلها. "الحدود" "Limitrophes" تحتفل بعيد الميلاد فى ١٩٨١: باقات زهور، تلج اصطناعى أغانى عيد الميلاد. ولكن...

تواصل الحرب دفع عربتها، تبذر طيورها صرخاتها البركانية اللانهائية... وبين حين وآخر تفجر قنبلة بطن جدار لانتقاء بعض الأسماء الأخرى وإضافتها إلى قائمتها.

ثم، مع حلول الليل، يستقر الغبار على المدينة. وتلمس "شهادة" "Témoignage" لحظة فى نهاية النهار، والزوار يغادرون. ويقطف أحدهم ذاهلاً ورقة مصفرة لزهرة الجيرانيوم، ويلعب طفلان فى عالم بعيد عن عالم البالغين. الوصف حالم، أشبه بالأنشيد الرعوية الحزينة، ولكنه هش ومهدد. هذا التهديد يمكن الإحساس به، ويصعب تصويره: وتقضى كلمات "بيروت" و"طرابلس" و"الجنوب" إلى قطعة إيقاعية. إنها تتناثر فى أنز القارئ لتخرجه من الانسجام المزعوم وتعيده ثانية إلى الواقع - "الدفق المشتعل والعنكبوت الشره، وتنزوق الأرض للعنات والثمار المرة." ثم تنتهى الخشونة، وجميع هذه الأشياء "تضيع فى همهمات". التاريخ سوف يختصر حتى هذه اللعنات وهذه المرارة إلى همهمة: "الحياة تحيك بساطها وتلقى خمارها فوق الجرح الغائر".

قد تبدو البطاقة غير سياسية، قد تبدو وصفاً لمشهد عادى. وتتحدث "الحياة" فى مقام صول الصغير عن الاصطفاف فى طابور لشباك التذاكر - العيون تقع على المؤخرات، والأيدى تقبض على التذاكر والملابس المشربة بالعرق. لا شىء يحدث، ولكنه سوف يحدث. فالسيمفونية المنتظرة تتردد مثل نبض ثقيل لأرض

وأناس أصبحوا "نقطة نابضة بين ترددين". بهذا الاختزال لما هو مادي إلى جوهره، تمسك كلير جبيلي بما هو كلي، دون أن تسمح له بالهروب إلى لا محدودية التجريد الكامل.

ولكن، حين تكتب كلير جبيلي عن بيروت، فإن تركيزها يصبح أكثر وضوحاً: ميلاد من جديد. هذه اللحظة، هذه الحرب، يجب تجاوزها بشكل ما، لعل مجتمعاً جديداً ينهض من القديم. وحتى في المراحل الأولى من الحرب، في "يوميات المنفى" (١٩٧٥) كانت جبيلي تركز على عدم انفصام الموت والميلاد: "يا رجل/ فلنتنوق موتك/ ولتعبّر عن ميلادك". وفي "الحياة من مقام صول الصغير" هناك إشارة واضحة إلى بيروت قبل الحرب. فهي تمجد روح الحياة "التي تولد من جديد / أكبر من الموت"؛ روح ما تلبث أن تجسدها في كائن مجهول سوف يعود يوماً. لقد كانت بيروت منبئة، وبهذه القوة السلبية فإنها "تأمل في ميلادها من جديد": ميلادها من جديد، وليس ميلاد أفرادها^(٣٥). فحين يصاب الأفراد باستمرار بسوء الحظ وقذائف الهاون حيث الرجال "يرتبطون في لهفة غريبة بتداعيات الزمن"^(٣٦)، فينبغي البحث عن مبدأ الميلاد من جديد على مستوى أكثر تجريداً، مستوى يعبر فيه الفرح والحزن الفردي السطح المضطرب للهدوء العميق.

ومثل كثير من الكتاب في لبنان، تأخذ كلير جبيلي بيروت رمزاً لهذا المستوى من عدم التغيير. وتظل بيروت - رغم أنها المكان الذي ارتكب فيه الأفراد آثامهم، وبلا شك سوف يواصلون ارتكابها - هي التعبير الجمعي عن أنفسهم، وهي كيان أكبر بكثير من مجرد مدينة، تبقى بيروت نقية أو، لو لم تبقى نقية على الدوام، فإنها تظل دائماً حيوية. وفي "لم الشمل" "Retrouvailles" تكتب:

في هذا المكان، حيث الحياة تنبثق من كل شق، حيث
يولد حشد جديد من كل ميت. في هذا المكان الخالي من
القبور، المفتوح على الأسطورة، الإنسان مخلد.

لقد أعطى حب بيروت الشجاعة والراحة، وأوحى لكلير جبيلي، وربطها ليس فقط بمدينتها بالتبني، بل وأيضاً بهؤلاء الناس الذين تشربوا، بالتأكيد، شيئاً من خصائصها الخالدة غير القابلة للدمار. وبتسامح صبور، قامت بتحيةة الضعف

المدمر للأفراد تجاه مدينتهم الحبيبة. في "بيروت"، أصبحت المدينة رهينة لهذه الإزاحة والإحلال: "مدينة بعيونها، عيون الرهينة التي ترى أن التغيير ليس معناه الخيانة". أصبحت بيروت رهينة لجشع وغضب الرجال الذين، رغم كل شيء، وحد بينهم احتياجاتهم، إن لم يكن حبهم، لهذه المدينة. بمسافة البعد الخاصة بالفنان، توبخ كلير جبيلي بلطف هذا التقلب، فهي ليست مكلفة بالإسهاب في شرح الأذى الناتج عن مثل هذا السلوك.

وعلى أية حال، فإن ثقها في الأثر المحفز لهذا الحب ولدت الأمل بأنه يمكن أحياناً لهذا الأمل أن "يتناثر" على ما حوله، مثل الوحل. في تلك الأوقات تبدو الأمور أقرب إلى اليأس بصورة خطيرة:

أحياناً، تمس القلب شوكة قلقة. الأموات والأحياء -
وهم جزء من نفس البؤس، يبدون وكأنهم لا يملكون
سوى الليل مساراً واتجاهاً. ولكن القلب لا يستطيع
العمل دون صوت لحركة دمه.^(٣٧)

ثمة يأس، ولكن هذا اليأس قد يكون أحياناً ضرورياً للتفاوض مثلما هو صوت حركة الدم لصحة القلب الجيدة. ولكنها في "شهادة" "Témoignage" تدعو إلى تحويل اليأس إلى عقيدة:

على غير هدى، تحيك أفكارى نسيجها....الطيب
والخبيث، الحياة والموت، كلها تعبر نفس المياه...
ويسقط الإنسان مثل حبة قمح، مثل نقطة مطر، مثل
نجمة في السماء التي تبثله.

يجب السماح للخطاب بأن يحل محل الحياة، لكي تستطيع الحياة خلق أشكال جديدة وتكوينات جديدة. وحتى لو لم يستطع الشعراء إيقاف الحرب، فمن الممكن خلق صدمة لحالة التبلد. وبانتزاع الشعراء من قلب الهدوء يمكنهم أن يجدوا معنى في الفوضى: صفاء خلف الغيوم. إنهم المسئولون عن حياة الروح. هم الذين عليهم إدراك وتصوير إرادة البقاء خلف العدم ودوائر الشر وانتقاد "الجرح البنفسجي". إن الإرادة الشعرية هي التي جعلت المدينة، بيروت، محصنة ضد الموت. إن إيمان

كلير جبيلي بانتصار الإرادة وقدرة اللغة على نشرها قد أجبرها على التمسك بالأمل في كل الأوقات، حتى أثناء الغزو الإسرائيلي. لم تستثمر الأمل في نفسها أبداً، بل في شعبها بالتبني. عدم فقدان الأمل كان يعنى الإبقاء على الروح العالية وعدم السقوط في براثن الأقدار الفردية، حتى قدر الفرد نفسه.

على المستوى الفردي، لا يمكن للسلسلة اللانهائية من الإخفاقات والخسائر أن تجلب سوى الألم وفي النهاية فقدان الأمل. إن الوسيلة الوحيدة للبقاء هي إدراك مبدأ البقاء، ومن ثم جعل الآخرين على وعى به. لقد خنقت صرخات الحشود الصوت الفردي وأسكته. يجب إخضاع المشاكل الشخصية والميتافيزيقية لحاجات الجماعة، وعلى الفنانة نفسها أن تظل واعية، ولكن عليها أيضاً أن تجعل الآخرين على وعى، ليس فقط بالأشلاء والدم الحاضر في كل مكان، بل "بهجران سرير خال" وبالحداء الأحمر الذي تركته طفلة هاربة من انفجار بالمدرسة، وبتلك "الفواصل من اللحم" التي تقف كعلامات ترقيم تقاطع سطور الحياة من حين لآخر أثناء الحرب^(٣٠). كان على كل فرد أن يتعلم الوعي بالذات وبالمسئولية الفردية في ظل الفوضى المستمرة.

الكثيرون ممن كتبوا عن هذه الحرب عبروا عن علاقاتهم مع الحرب كتجربة بهستيرية حيناً، وبمأساوية حيناً آخر، ولكن من وجهة نظر شخصية وذاتية في كل الأحيان. وبعكس هؤلاء، تتعامل جبيلي مع الحرب بوصفها عملية متكاملة. إنها تعيش بين فواصل النسيج الحي لفن الحرب. إنها لوحة تحتوى الصوت والملمس والرائحة والتذوق، ثم، وعند ذلك فقط، الرؤية. إنها سيمفونية في مقام صول الصغير: والصول في السلم الموسيقي هي (E)، ولكن "الصول" تعنى أيضاً الأرض الخصبة التي ستواصل الإنتاج بعد أن تنتهى اضطرابات الموسم.

إن فن الحرب ملحمة تتغنى بميلاد جديد، ليس للفرد بل للكل. أصبحت الحرب لغة: شكلاً من أشكال الخطاب الذي يتسلل إلى الروح الإنسانية فاتحاً أجنحة الكلمة على اتساعها. وهكذا فإن الكلمة تحيك نسيج الحرب بحيث تصبح محورا وأقفاً للفكر. يجب الاعتراف بالحرب، بصفاتها حقيقة متغلغلة في الحياة، ويجب استيعابها في الخطاب. يجب أن ينظر إلى اللغة والحرب على أنهما ضفيران مجذولتان بحيث لا يمكن لأي شيء قيل أن يفهم بمعزل عن الحرب:

مثل أغصان مورقة

هى السنون

ناصعة البياض

أحشاء كتاب

وأخيراً ..

الفاكهة

حياة ..

بين مقطع

وأخر.

كل كلمة تصبح منشوراً آخر للتعبير عن انصهار كل نواحي اللغة والحياة والحرب. ليست مسئولية الشاعر والكاتب أن يبدع نظاماً مستقلاً، أو قصة أو ما حواراً ظاهرياً مع مُحاورٍ يدعى الحرب، يمكن النظر إليه بوصفه آخر، وما أن يقرأ حتى يُنسى^(٣٩). على الفنان أن يدرك ويجعل الآخرين يدركون أن الخطاب هو الحياة، وأن الحياة هنا هى الحرب. والحرب حقيقة؛ والاعتراف المستمر بتلك الحقيقة هو وحده الذى يوفر الأمل فى انتهائها. مثل هذا الأمل يسكن القراء بعد أن يلقوا بالصحيفة جانبا وتمحى الصور والعناوين الرئيسية لليوم من أذهانهم المتبدلة.

اللغة بالنسبة لكثير لجبيلي أشبه بسيف لا يجرؤ أحد على تسميته أو الإمساك به: "ما نفع القلم إذا نسى أن يضغط بثقله على صدور الناس؟ ما نفعه إذا كانت الكلمات التى يفيض بها مجرد جزينات حيكت ثم أعيدت حياكتها على جسد اللغة^(٤٠)؟"

ليست الكلمات رقعاً للتجميل تُضاف إلى جسد اللغة. إنها هى اللغة نفسها. الكلمات تخلق حقائق جديدة ليس دورها مجرد التأثير على الآخرين أو إثارة إعجابهم، ولكنها أيضاً مستمدة بدورها من هؤلاء الآخرين.

خاتمة

إن دراسة فن النساء وأدبهن أوضحت أنه:

لم تكن معظم النساء المبدعات يملكن شكلاً تعبيرياً يختلف من حيث الجوهر عن ذلك الذى يستخدمه الرجل. بل إنهن... طمرن داخل الجماليات السائدة فى زمنهن مضموناً مختلفاً، وبذلك فقد جعلن وجهة نظرهن غير مرئية بالنسبة للتيار الرئيسى فى الثقافة. وفى القرن العشرين فقط بدأت أول محاولة للتعبير عن الفكرة التى ترى أن الشكل الفنى نفسه ينبغى أن يكون مختلفاً إذا ما كان عليه إيصال وجهة نظر نسوية^(٤١).

كتبت كل من الطرفين الثلاث اللواتى تناولهن هذا الفصل عن تجربة نسوية فى الحرب. وكل منهن كانت على وعى بالحاجة إلى لغة من شأنها أن تصدم وعى القارئ. وتبنت كل منهن نوعها الأدبى الخاص وأسلوبها الخاص لمعالجة القضية المركزية: ما دور الفرد فى هذه الحرب؟ هل الوعى الفردى كافٍ؟

لقد فتح جنون الحرب قنوات جديدة للتعبير، حيث أن الخطاب التقليدى كان فى وضع حرج لعدم قدرته على التعامل مع "الوضع" إلا بوصفه انحرافاً وضلالاً. لم يكن الوضع انحرافاً وإنما هو الحياة بالطريقة التى شنت بها طوال السنوات السبع للحرب. لقد أصبح الوضع هو المركز الجديد. كل المشاعر والكتابات التى لم تر أن ما يحدث كان طبيعياً، كانت هى نفسها غير طبيعية. لقد استهلكت عادة السمان نفسها فى يومياتها / روايتها، لأنها وقعت بين براثن ماضيها، وذكرياتها^(٤٢). على الخطاب أن يحدث فى الحاضر، وأن يأخذ بُعداً جديداً. والسمان تعى تماماً فقدانها السيطرة تدريجياً، وجنونها. والكتابة هى المنفذ للخروج من هذا الجنون، فهى تتيح سيطرة قصيرة الأمد. ولكنها فى النهاية وحيدة، والحب هو "ونحن نحلم به / ليس أكثر من حلم نحلم به"^(٤٣). إن مغامرة الكتابة أفرغت التفاؤل من محتواه؛ وأصبحت حقيقته الوحيدة هى الصدفة التى تغلفه. تبدى حنان الشيخ بصيرة غير عادية تجاه الطبيعة الخاصة للحرب الأهلية اللبنانية: كانت مرضاً لا

يشفى إلا بدواء من داخلها، أو بتبني منطق الرصاص. إن أى محاولة للفعل خارج هذا المنطق محكوم عليها بالفشل.

إن طرفيات بيروت روائيات وكاتبات قصة قصيرة وشاعرات. وفي حين نخصت الروائيات القارئ في ذهن فرد واحد مناضل، فإن كاتبات البطاقات يأخذن هذا الفرد المنتزع من الجماهير، ثم يحولنه تجريبياً إلى الكل الشامل؛ جربت الروائيات أفكاراً عن الوعي والزمن؛ في حين جربت الشاعرات فى الشكل. ولكنهن جميعاً أثبتن الحقيقة نفسها: الفرد الواعي كان عنصراً حاسماً فى بقاء الكل. أما الفرد الذى يتجنب الاندماج فى المجتمع، وخاصة مجتمع الحرب، فلا يمكنه النجاة.

الهوامش

(١) Michiko Kakuiani, "Novelists and Vietnam: The War goes on". *NYT*, 15 April 1984. ولا يتفق بول فوسل Paul Fussell مع ألكسندر أيتكنز في نقده لتفصيل الرعب، مدعيًا أن الوصف "العلاجي" له مكانه (*The Great War*, p. 174).

(٢) عاينة ممدوح، *هوامش إلى السيدة "ب"*. وقد صنعت أفلام عديدة، وعلى سبيل المثال: فيلم "دائرة الخديعة" للمخرج فولكر شلوندورف Volker Schlöndorff [مخرج ألماني، والفيلم يروي قصة صحفي ألماني يذهب إلى بيروت لعمل تحقيق حول الحرب بين المسيحيين والفلسطينيين!! - المراجعة]، وأخرج مارون بغدادي أربعة أفلام: "بيروت يا بيروت"؛ "كلنا للوطن"؛ "مستمرون"؛ "حروب صغيرة"؛ وبرهان علوية "لقاء"؛ رفيق الحجار "الملجأ"؛ وليد شميت "لبنان، لماذا؟"؛ رندة الشهبال "خطوة بخطوة".

(٣) على سبيل المثال، تدعى ليلى بعلبكي أنها تكتب رواية منذ عشر سنوات، وهي تخاف أن تربها لأحد خشية أن تعرف الميليشيات وتطالبها بكتابة ما يريدون، لقاءات مع بعلبكي، بيروت ٩ مايو ١٩٨٢، ولندن ٧ يوليو ١٩٨٤، و٩ يوليو ١٩٨٦.

(٤) هدى النعماني، *انظرها تتدحرج على الثلج*، بيروت، ١٩٨٢، ص ص ٣٠، ٣١، ٣٨-٣٩، ٨١، ١٠٣.

(٥) لقاء مع إميل عدنان، سان فرانسيسكو، ٢١ نوفمبر ١٩٨٤.

(٦) نهاد سلامة، *Enfants*, p. 130.

(٧) جاء ذكر شعر المتنبي، شاعر الشام في القرن العاشر الميلادي بخاصة، ربما لأن معظم أعماله الشهيرة في الهجاء، أو ربما لأنه كان معروفًا بالدفاع عن السلطة (!!)). وقد لجأ العرب إلى شعره عن السلطة كنوع من الدفاع عن النفس. (!!!) "والآن، فوهة المسدس في يدي، وسأوجهها إلى أي شيء ما عدا رأسي"، السمان، *كوايبس بيروت*، ص ٢٧٧.

(٨) السمان، *كوايبس بيروت*، ص ص ٩، ٥١، ٩٥، ١٢١. انظر الفصل الخامس.

(٩) تتضمن الكوايبس الأخرى صلب المسيح في احتفال بالكريسماس، المرجع السابق ص ٢٦٣، مذيعون يقتلون المشاهدين، ص ١٣٧؛ جثثًا تحاول استخدام الوساطة للحصول على مكان في المشرحة، ص ١٩١.

(١٠) "كيف يموت الناس بدون حرب؟"، "الاحتمال الأخير"، في *خوري، الجبل الصغير*، ص ٧٤.

(١١) انظر الفصل الخامس.

(١٢) كتبت هذه القصائد في الفترة من أول يناير ١٩٧٥ وحتى ١٩٧٧، والقصيدة الأخيرة مؤرخة كما يلي: "الآن، أمس، غدًا". وكثير من المجموعات الشعرية حول الحرب تتحدث عن الحب، وعلى سبيل المثال: أنصاف الأعور مداد: *كل قادم هو*، (١٩٨٢)، *الفرح المسأجور* (١٩٨٠).

(١٣) هذه العبارة مكتوبة على باب فنان شعبي في النجف، *اعتقال لحظة هاربة*، ص ٧. "الحب لحظة هاربة، والفن محاولة لاعتقال اللحظة الهاربة وتخليدها... لا يبدو هذا الكتاب على

- علاقة بحرب السنين في بيروت. لكن بعد هذه الحرب تغير كل شيء، حتى مفهومنا عن الحب، ص ١٦٧.
- (١٤) هي تستهكك: "ها أنا الآن مرة أخرى / في عالم تلك الليلة المجنونة / أكتب اسمك بسالحيبر / عنى سيجارتي / أرقب النار تأكل حروف اسمك / حرفاً بحرف / وأنفك دخاناً إلى السقف / المعنى" (كوبيس بيروت، ص ٥٤).
- (١٥) كوك، "مسرح العبث"، (Theater of the Absurd, p. 127). "بسبب عجزها، اكتسبت المرأة قدراً كبيراً من القلق... الاعتماد على الرجل، الحياة بالنيابة من خلال الرجل"، E. J. Hinz, *A Woman Speaks: The Lectures, Seminars and Interviews of Anais Nin*, Chicago, 1976, pp. 38—9.
- (١٦) في أحد اللقاءات، تحدثت حنان الشيخ عن الصور التي تعاودها عن نفسها وهي تختبئ خلف أحد الأبواب ويدها في يد أمها. تبدأ هذه الرواية بوصف شديد الحيوية لامرأة تضع يدها على فم طفلة بإحكام حتى يختفى أي شيء من الوجود إلا هذا القيد المعبر عن الحماية. لقاء، لندن، نول يونيو ١٩٨٤.
- (١٧) فساد الفتيات، سواء عن وعى أو دون وعى منهن، موضوع تناوله الكثير من الكتاب في تعاليم العربي.
- (١٨) ثورة النساء - وخاصة في مواجهة الخطاب انطريركي - اعتبرت تقليدياً نوعاً من الجنون، تمرداً سلبياً، خروجاً على المؤلف. ونعجز المؤسسة الحاكمة عن فهم وتصنيف مثل هذا الخطاب، فقد عاقبته، بالإبعاد والقبض على مؤيديه: "الجنون يتصل بوضوح بالعاطفة الأنثوية، بالجسد".
- Showalter. *A Literature Of Their Own*, p. 122.
- (١٩) وفقاً لما يراه لانج، فإن مثل هذا السلوك قد يبدو مطابقاً لما يصطلح على تسميته "الذهان": "الحق أن ما يسمى بالذهان هو أحياناً مجرد إزالة القناع فجأة عن النفس الزائفة، التي كانت تقوم بدور الحفاظ على حالة سلوكية عادية خارجية، وهي التي ربما فشلت، منذ زمن طويل، في التقيم بأي تعبير من أي نوع عن الوضع العام للنفس الداخلية المستترة. ثم تقوم النفس بكيل الاتهامات بالاضطهاد على يدى الشخص الذى كانت النفس الزائفة تتواطأ معه لسنوات".
- R. D. Laing, *The Divided Self*, London: Penguin Books, 1965, pp. 99-100.
- Juliet Mitchell. *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing and Women*. New York, 1975, p. 267.
- (٢١) تكتب نهى صليبي: "بالنسبة لى، الحرب هي الحرب. فلا عنز للبدء بانحرب، وعندما يحدث، فكل الأطراف خاسرة. يتحول الفرد واحداً من القطيع الذى لا يرى ولا يشعر ولا يسمع إلا صوت البنادق والقنابل والكرامية".
- From Under the Debris. A Personal Viewpoint*. 1978, p. 7.
- (٢٢) فى روايتها عن الحرب، الأزرق ونقطة البيكار، تكتب أمية حمدان عن الوعي بعزلة الفرد ككابوس لا مهرب منه للوعي، قارن: الأزرق، ص ١٣١؛ ونقطة البيكار، ص ٤٦، ٤٩. عندما استمرت الحرب العالمية الثانية، كان هناك وعى متزايد من الجميع بأن: "الحل المادى ليس شأناً فردياً وحسب، وإنما هو شأن مجتمع متحد".
- Harris, *Incouners*, p. 64

(٢٣) يؤكد كثيرون على أهمية وسائل الإعلام (الميديا)، وعلى سبيل المثال، بطل خوري في رواية الجبل الصغير، صص ١١٧، ١٢٨. انظر أيضا بطل طيارة في *Survival in Beirut*.

(٢٤) للاطلاع على ترجمة وتحليل لموتها، انظر: كوك "Theater of the Absurd . . ."، وينهى بيركوف أيضا روايته *La Guerre des Autres* (باريس، ١٩٧٧)، بتداعيات وعي الشخص وهو يموت. إيريك وهو ينطلق لترك بيروت إلى باريس "ليتسم مفكراً في الغد، باريس، العودة إلى العمل، حفر منطقة. من البناية المقابلة، ارتفعت ثلاثة بناوق، إلى الكتف. الآن، أخيراً، أحبك"، ص ١٨٩.

(٢٥) تم توجيه الكثير من النقد إلى حكاية زهرة بسبب لغتها البورنوجرافية. (لقاء مع روز غريب، الكلية الجامعية ببيروت، ٢٧ أياريل ١٩٨٢). "الأعمال الأدبية العظيمة لا تتراجع أمام العنف، إنها تضعه في مكانه. إنها تريح لنا لكي نفهم ونجرب مشاعر أخرى".

Rose Moss. "Homo Sapiens: Femina Incognita. Reflections on Self-Censorship in Women Fiction Writers". Working Paper No. 69. Wellesley. 1981. p. 14.

(٢٦) شخصية مريم في رواية عسيران، قلعة الأسطه، تقبل منطق الرصاص: بدأت لغة الحرب تقم نفسها على. لقد حولت منطقنا وشعبنا إلى كيان متحد مجبول في حوار خاص. أصبح الخطر شعوراً يومياً عادياً. لقد تجاوزنا مرحلة التذبذب بين السلام والحرب. أصبح السلام فاكهة نادرة لا تظهر إلا بعد المطالبة بضحية بريئة [هذه ترجمة للنص الإنجليزي - المراجعة] (ص ٣٩، وقارن، ص ٥٦). عندما جاء منقذو الإعدام في ست ماري قالت: "أنا أفهم هذا، بهذه الكلمات، كنت أغادر عالم التحديث العادي... فقد كانوا محبوسين داخل منطقهم الخاص". عدنان *Sitt Marie Rose*، ص ص ٣٢، ٧٤.

(٢٧) "Woman's Art: The Development of a Theoretical Perspective." *Woman-space Journal*, vol. 1. no. 1 (Feb/Mar 1973), pp. 14-20, quoted in Judy Chicago. *Through the Flower. My Struggle as a Woman Artist*. New York: Doubleday. 1977. p. 145.

(٢٨) لقاء، ٥ مايو ١٩٨٢.

(٢٩) عندما كان يكتب عن واحدة من الكاتبات الخمس اللاتي ذكرهن ضمن ٩١ كاتباً كتبوا عن الحرب العالمية الثانية، يقول هاريس أن رواية إلس إيشينجر *Ilse Aichinger's Die groessere Hoffnung* (1948) "ملينة بصور المعاناة والعوائق التي تتبادل مع صور الأمل والفرح التي سوف تنتصر على الموت. الحند والواقع يتضافران".

Harris, *Encounters With Darkness*, p. 148.

(٣٠) "الحياة في مقام صول الصغير". *L'Orient-Le Jour*, 1.12.82. "La Vie en Sol Mineur".
(٣١) فعل الحضور *Acte de Presence*، عنوان مجموعة من البطاقات قدمت لها أندريه شبيد، ١٩٨٤.

(٣٢) تؤكد إملى نصر الله على حالة فقدان الحس التي يجب التغلب عليها: "بارب، أعد إلى حماستي، لا شيء يهزني. لا شيء". تلك الذكريات، ص ٢٣٦.

(٣٣) لقاء، ٢٨ مايو ١٩٨٢. في *Memorial d'Exil* تكتب قائلة أن الشعر يجعلها تتمالك نفسها وتستجمع قوتها. "هذا اليوم بالخارج / أنظر إلى يدي / اللتان تصلاني ببعضي". وتتوجه

- أنصاف الأعرور مداد إلى الشعر قائلة أنه: "المحارب الأبدى دفاعاً عن العدالة"، كل قادم هو،
صص ٩٨-٩٩.
- (٣٤) "النصوص تحفر على الحدث، تتجذر في الحاضر - نمر بها كتجربة يومية مؤلمة - ولكن
تأملها بعمق حتى أنها تصل مباشرة إلى أرواحنا"، أندريه شديد، مقدمة *Acte de*
Presence, Paris, 1984
- (٣٥) جبيلي، *Memorial d'Exil* صص ٧٧، ٨٠-٨١. كل يوم في الفجر، تلملم بيروت
انهيارها، والحياة تمزق أوصالها الضامرة، قارن *"Lundi"* in *Mise a Jour*. Paris, 1982.
- (٣٦) Jean Breton, comment on back cover of *Mise a Jour*
- (٣٧) جبيلي "Retrouvailles".
- (٣٨) جبيلي، *Memorial d'Exi*، ص ٧٢.
- (٣٩) على سبيل المثال، رواية نهاد سلامة *Enfants*.
- (٤٠) "Le Poème Mis en Croix" (*Mise à Jour*) و "La Vie en Sol Mineur".
- (٤١) *Chicago, Through the Flower*. p. 175.
- (٤٢) "حرائق بيروت تلتهم المقاهي والمطاعم القديمة كلها وتلتهم الذكريات معها بوحشية
لامتناهية". السمان، كولبيس بيروت، ص ٣٤٢.
- (٤٣) السمان، لحظة هاربة، ص ١٨٩.

الجزء الثاني

تعبير مختلف

الفصل الرابع

أصوات النساء في الأدب العربي

يدرك النقد الأدبي النسوي، تلقائيًا، الطبيعة الأيديولوجية للترانيمات الأدبية المتلقاة، ويكافح من أجل إعادة بنائها (Terry Eagleton, *Walter Benjamin; Or Towards A Revolutionary Criticism*, pp. 98-9).

فرضت نظرية الأدب النسوي المعاصرة قراءة جديدة للأدب العربي الحديث. فالقراءات النسوية تطرح أسئلة مختلفة، تطلق معانٍ جديدة من كل النصوص. وكما تؤكد أنيت كولودوني Annette Kolodony، فإن النظرية النقدية الأدبية النسوية لا تطالب بإلغاء غيرها من نظريات النقد. ولكونها أكثر تواضعاً فإنها تأمل في تقديم رؤية بديلة، مكتملة^(١). وتعرض هذه القراءات المراجعة مستويات من التجربة كان قد تم تجاهلها في السابق، إما لأنها لم تكن تعتبر مهمة أو لأن اللغة لم تكن كافية لتقديمها.

إن ناقدات مثل إيفلين عقاد في *حجاب العار، دور النساء في الأدب المعاصر لشمال أفريقيا والعالم العربي* (١٩٨٧)، ومنى ميخائيل في *كتابها صور النساء العربيات - الحقيقة والخيال* (١٩٧٩)، أعدن قراءة الأدب في العالم العربي - ومعظمه للرجال - بغية التعرف على شخصية الأنثى في الرواية ووظيفتها. وكلا العملين يسلط الضوء على حدود الكتابة الذكورية عن النساء. وكلاهما يضيف بعداً قيماً يحتاجه النقد العربي المعاصر. وتبقى هناك المهمة المكتملة لهما: مقارنة أدوار الشخصيات النسائية في أدب المرأة مقابل كتابات الرجال الأدبية. ويمثل ظهور طرفيات بيروت وكتاباتهن عن الحرب الأهلية اللبنانية قفزة كمية في الإنتاج الأدبي النسوي المتعلق بشخصية الأنثى. ولفهم أهمية مساهمتهم كنساء تحديداً في أدب الشرق الأوسط من المفيد أن نلقى نظرة على الفترات الهامة في الأدب العربي قبل انعاصر والمعاصر على حد سواء، فيما يتعلق بأدوار البطولة النسائية في الأدب.

يتعلم كل طالب أدب عربي منذ نعومة أظفاره أن أحد أعمدة الشعر العربي في فترة ما قبل الإسلام كانت شاعرة هي: الخنساء، التي تعتبر قصيدتها في رثاء أخيها، والتي كثيراً ما تقتبس، نموذجاً في الفصاحة والبلاغة الشعرية. وعلى الرغم من أن هذا الحضور الأنثوي لامرأة بين أوائل رواد الأدب العربي لا يعتبر أمراً شاذاً في الجزيرة العربية في القرن السادس الميلادي، فقد فشل في أن يطرح نفسه نموذجاً لأجيال المستقبل في شبه الجزيرة العربية أو خارجها. وباستثناء القليل من النجوم مثل الصوفية رابعة العدوية، فإن النساء المسلمات تم تهميشهن تدريجياً، حتى خرجن من الوعي العام بهن^(٢).

التعليم الذي أباحه القرآن للمسلمين كافة، إناثاً وذكوراً، أصبح بمرور الوقت مقصوراً على الأولاد. ويعود السبب في هذا التقييد إلى استبعاد النساء عملياً من المسجد، مركز التعليم الإسلامي. ومع حلول القرن التاسع الميلادي بدأ المسلمون في تبني قيم وعادات الشعوب التي غزو بلادها. وكانت أكثر هذه العادات شيوعاً وبروزاً فصل النساء وتحجبهن، والذي كان سمة مميزة للبيزنطيين والساسانيين. ووصل الأمر إلى أن النساء المنتميات لطبقات اجتماعية معينة كن يُحبسن في بيوتن، فلا يخرجن سوى مرة واحدة، محمولات على نعش. وفي ظل ظروف كهذه فإن الخروج إلى المسجد للصلاة، ناهيك عن التعلم، كان أمراً غير مطروح. وكان على "جاهلية المرأة" أن تستمر على ذلك لاثني عشر قرناً باستثناءات متفرقة غير مهمة.

والمفارقة أن تراجع القوة الإسلامية على الصعيد العالمي كان هو السبب في عودة النساء إلى الظهور في المجال العام، وإن كان ذلك تدريجياً. وخلال عقدين من انطلاقة الإسلام في منتصف القرن السابع تحول إلى قوة يحسب حسابها من ضابلس (ليبيا) غرباً إلى بلخ (أفغانستان) شرقاً، ومن أميدا (أرمينيا) في الشمال إلى حضرموت (جنوب اليمن) في الجنوب. ومع حلول القرن السادس عشر انتشر النظام الإسلامي ليغطي رقعة كبيرة من أراضي أفريقيا وآسيا. وكانت القوة والنفوذ الإسلاميين قد وصلا إلى أوجهما، قبل أن تتلو سلسلة من الهزائم - عسكرية وسياسية، وفوق كل شيء، اقتصادية - سببها صعود الإمبراطوريات الاستعمارية الأوروبية.

ومع أوائل القرن التاسع عشر أصبح واضحاً أن تغييراً رئيسياً فى ميزان القوى فى العالم كان يحدث، وتخلت الإمبراطوريات الإسلامية العظيمة فى الشرق عن سيطرتها للغرب؛ حيث نشأت فلسفة لم يسبق لها مثيل بالنظر إلى العالم ككل، من وجهة نظر مركزية. ولأول مرة تنص القوانين على أن جميع الأشخاص يولدون متساوين وأحراراً. ولم تكن هذه الفلسفة غريبة على المسلمين فالقرآن وهو أساس التشريع الإسلامى، إلى جانب أنه الكتاب المنزل، كان قد نص على الأمر نفسه قبل قرون من عصر التنوير. وما كان جديداً هو أن شعار المساواة والإخاء والحرية أصبح حجر الزاوية للتشريع العلمانى. وبدأ رجال فرنسيون وبريطانيون يملؤهم الحماس التبشيري والطموحات الإمبريالية فى التدفق على عالم إسلامى مهان. وبالرغم من أن الوثائق التى تدل على ردود أفعال المسلمين على هؤلاء الأجانب ليست كثيرة، وهو ما يوجد لدينا مثل يوميات الجبرتي، المؤرخ المصرى، عن الغزو النابليوني لمصر وما أعقبه، يشير إلى أنه بين النخبة كان ثمة موافقة على، وإن لم يكن حماساً، للثقافة الجديدة والقيم التى ولدتها^(٣).

لقد رويت قصة العالم الإسلامى فى القرن التاسع عشر مراراً وتكراراً، ببعثاته العلمية إلى أوروبا، ومشاريعه الجادة للتحديث، وحركات الإصلاح الدينى، ونهضته الأدبية. الازدهار المترامى للوعى النسوى لم يحظ بالملاحظة إلا قليلاً. ولقد أدرك "الطهطاويون" الذين ذهبوا إلى فرنسا و"الجبرتيون" الذين تآخوا مع "العدو الكريم"^(*) فى الوطن أن هناك اختلافاً واحداً قاطعاً فى ثقافتهم العربية الإسلامية ونظيرتها الفرنسية المسيحية، وهو أن الأخيرة تشمل النساء فى المجال العام. ولم يكن قد سبق لهؤلاء الرجال أن كان عليهم التعامل علناً مع نساء، وفجأة وجدوا أنفسهم مضطرين ليس فقط لوضعهن فى الاعتبار، بل وإشراكهن فى الميدان الاجتماعى. و كان الأثر عميقاً. ولقت مصلحون مسلمون الانتباه إلى الحاجة إلى تعليم النساء وتطويرهن اجتماعياً. وأقيمت مدارس للبنات فى عدد من البلدان العربية، ومع بداية القرن العشرين كان يوجد، على الأقل فى مصر، مجموعة صغيرة من النساء المتعلمات، اللواتى كن قد بدأن التوكيد على حقوقهن والتساؤل عن أوضاعهن فى المجتمع^(٤).

(*) فى الأصل benevolent enemy، و اترك التعليق على هذا التعبير للقارئ. [المراجعة]

النسوية من منظور ذكوري: أداة لإيقاظ الضمير الاجتماعي

وهكذا، قبل عام ١٩٠٠ كانت أصوات النساء المصريات نادراً ما تُسمع خارج الطابع الحميمي لتجمعات نسائية مختارة. وكان نشر اهتماماتهن متروكاً لرجال مثل محمد عبده وسعد زغلول ولطفى السيد وطه حسين^(*). لكن أشهر من اهتم بأوضاع النساء هو قاسم أمين، وهو مصلح مصرى وضع كتابين أكد فيهما على أهمية تعليم النساء بالنسبة للمجتمع ككل^(٥)، وقد واجه كثيراً من المقاومة كان أهمها أن الاحتلال البريطانى لعام ١٨٨٢ تسبب فى تبديل مواقف الكثيرين تجاه الإصلاحات؛ فأى شىء يمكن أن يكون من وحى الغرب كان يُنظر إليه بصفته ترويجاً للسيطرة الثقافية الغربية، بالإضافة إلى السيطرة السياسية والعسكرية، لكن البذور كانت قد غرست وسقى الكتاب النبتة.

بدأ الكُتَّاب الذكور المتأثرين بالتيارات الأدبية فى أوروبا وروسيا بالتساؤل عن المعايير القاسية لتراثهم الكلاسيكى: كان الأدب لقرون طويلة حكراً على نخبة ضئيلة. فهل يمكن لهذا أن يستمر؟ أم أن على الأدب الاندماج فى سياق المجتمع ككل؟ وما هذا السياق؟ لقد كان مجتمعاً على عتبة التغيير، والقيم التى كانت تبدو ثابتة وغير قابلة للتغيير بدأت فى التحول، وبدأ إلحاح الأسئلة حول الهوية الذاتية والهوية المشتركة والتقاليد الثقافية. أصبح الأدب وسيلة للمجتمع، أو على الأقل لجزء من المجتمع، وسيلة من خلالها يمكنه التفكير فى ذاته.

وكان من أهم التغييرات تزايد ظهور النساء؛ فقد كان ينبغى لإطار العمل الذى اتخذه الفكر العربى السائد فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أن يتسع ليشمل نصف المجتمع الذى كان محجوباً حتى ذلك الوقت، وكانت آثار هذا التغير بعيدة المدى.

وعند الإشارة إلى النشاط الأدبى فى القرن التاسع عشر، وخاصة فى مصر، فإن الكلمة الأكثر استخداماً هى "نهضة"، لكن هذه الكلمة مغلوطة؛ لأن ما كان يحدث لم يكن إعادة ولادة، بل ولادة جديدة^(**). ولقد حاول النقاد اقتفاء أثر السابقين

(*) الرواية التاريخية هنا غير دقيقة، فلم يكن أغلب هؤلاء قبل عام ١٩٠٠. [المراجعة]
(**) مرة أخرى الفكر المنطلق من المركزية الغربية، الذى لا يرى إمكانية أية نهضة فى بلدان العالم بعيداً عن النموذج الغربى. [المراجعة]

في الأدب العربي الكلاسيكي. فبالنسبة للقصة القصيرة، يذكر بعضهم المقامة كأصل لها، وهي سلسلة أحداث عن محتال ذكي كانت قد برزت باعتبارها شكلاً أدبياً في القرن الحادي عشر. وصنفت رسالة الغفران للمعري بأنها رواية تعود للقرن العاشر. واعتبر خيال الظل الذي كان منتشرًا من القرن ١٢ وحتى ١٩ في مصر، والقره قوز الذي كان منتشرًا في مصر العثمانية في القرن التاسع عشر، أمثلة محتملة لمسرح عربي قديم^(٦). لكن خلف هذا البحث اليائس عن الأصالة، يتفق معظم النقاد، بعضهم على استحياء وبعضهم صراحة، على أن الأدب العربي المعاصر كان في مراحل المبكرة لترجمات ومواد مختلطة من مصادر فرنسية وإنجليزية وإيطالية وروسية وبعض المصادر الأمريكية. وكانت مصر هي العاصمة الأدبية للعالم العربي على مدى أكثر من قرن، لكن النخبة المصرية لم تكن تملك فكرة واضحة عما تريد لمجتمعها أن يكون (أكثر من انعكاس شاحب لنموذج أوروبي) ونتيجة لذلك فإن أدبهم غالبًا ما اكتفى بالتقليد.

وأجبر الاحتلال البريطاني عام ١٨٨٢ هذه النخب نفسها على إعادة النظر في تصريحاتهم المكررة المتمثلة للأشياء التي سرعان ما سوف ينظر إليها على أنها مظاهر خاصة بالعدو. كانت هناك دروس يجب تعلمها من البراعة التجارية الأوروبية، ولكن التبريد الأعمى لأشكال ثقافية غريبة لم يكن هو المطلوب. وكان على كل كاتب أن يتعلم أنه إذا كان للأدب أن ينجح فإن عليه أن يعكس ما يجري في المجتمع، لا أن يهرب منه. وكان على الأديباء العرب أن يكتشفوا دورهم - المميز، والذي لا مهرب منه في الوقت نفسه - لإدراك مغزى القوى المحركة الكامنة في مجريات التاريخ^(٧).

وقد اكتسبت الحركة الوطنية قوة دافعة بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)، وبدأ الكتاب العرب في معالجة قضايا كانت تأخذ أهمية متزايدة في منطقة تكافح من أجل تحديد هويتها، ومع مرور الزمن توقف الأدب عن أن يكون اشتقاقياً صرفاً وبدأ يصبح إبداعياً. ووفقاً لجوستاف فون جروينباوم "فإن اتخاذ الحياة الداخلية موضوعاً ومشكلة للمحاولات الأدبية يمثل واحداً من أهم نتائج الاتصال بالغرب"^(٨). وربما يكون الحافز قد أتى من الغرب، ولكن التطور عكس قيماً أصيلة ومفاهيم متغيرة. واستخدم الكتاب الأدب لمساعدة أنفسهم ومجتمعهم وسعيًا وراء

التحرر من قيود التقاليد الجامدة. وبعد نصف قرن من ذلك سوف يشير الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني إلى الأدب وإلى الرواية خاصة، كأداة من أدوات التحرر بالنسبة للمضطهدين^(٩).

ومنذ البداية، كان الالتزام سمة للأدب العربي الحديث، وذلك بالرغم من أنه لم يعتبر منهجاً رسمياً للمؤلفات الأدبية إلا بعد إنشاء دولة إسرائيل. يقول أندريه مايكل عن الأدب العربي الحديث إنه "ولد ثم تطور في سياق التزام لا يتحول"^(١٠). وكان من بين الملامح المحددة للالتزام اهتمام المرأة. كتبت بعض الكاتبات عن المرأة بالفعل، وبخاصة الكاتبة الفلسطينية اللبنانية مي زيادة، والكاتبتان المصريتان باحثة البادية ونبوية موسى، اللاتي حاولن لفت الانتباه إلى اضطهاد المرأة^(١١)، ومع ذلك فإن كتابات الرجال هي التي جذبت معظم الاهتمام.

وفي كتابات الرجال من الأدباء العرب في القرن العشرين كان أمام بطلات الروايات من النساء عدد من الأدوار يلعبنها. وسواء أكانت أدواراً صغيرة أم رئيسية، وسواء كانت صورهن واقعية أو مثالية رومانسية، قامت النساء بأدوارهن في هذه الروايات، ولكنهن لم يكن يتحدثن بأصوات نسائية عن مفاهيم أنثوية.

وفي العشرينيات، كان المنتمون إلى المدرسة المصرية الجديدة هم أول من ركز اهتمام الأدب على المجتمع، كل المجتمع، بمن فيه النساء. وبالرغم من أن كثيراً من الأدب الذي نشر في مجلتهم قصيرة العمر «الفجر» كان مشتقاً من نماذج غربية وروسية^(*)، فإن اهتمامهم لم يكن كذلك. ومثل قاسم أمين من قبلهم، أدرك هؤلاء الكتاب أن بلدهم ينقصها الكثير، ومن خلال إبراز غياب المرأة، ناهيك عن إساءة معاملتها، حاولوا جذب الاهتمام الفعلي للأزمة القومية.

وفضل كتاب المدرسة الجديدة القصة القصيرة لاقتضابها، فقد كان توصيل الرسالة أمراً ملحاً، حتى أن مواصلة التأليف في نوع الرواية بدا وكأنه رفاهية لا تستحق السعى إليها بعد؛ فتركت مهمة توطين هذا النوع الأدبي للأجيال القادمة^(١٢). كان المجتمع يتعرض لدراسة دقيقة من جميع الزوايا، وفتحت إخفاقاته أمام بحث

(*) من المعروف وثابت تاريخياً أن المجالات التي كانت تنشر أعمالاً أدبية في مصر تزايدت بكترة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ولم تكن مجلة وحيدة قصيرة العمر. [المراجعة]

مفصل. فقصص محمود تيمور عن لعب الأطفال ومصائرها وأعمال "الكوميديا السوداء" لمحمود طاهر لآشين عن تعدد الزوجات والطلاق وضرب الزوجات وحبسهن، كل تلك الأعمال كان فيها من الوضوح بقدر ما كان فيها من التجديد. وكان تناول في كل حالة واقعيًا؛ فكلما كان الوصف مفعماً بالصور، كلما كان الأثر المقصود أكثر فاعلية^(١٣).

لا أريد القول إن جميع الكُتَّاب اختاروا الواقعية والقصة القصيرة وسائط أدبية لهم؛ ففي عام ١٩١٤ كانت رواية زينب قد ظهرت في مصر. وهي رواية عن الحياة الريفية، وبطلتها فلاحاً. يناقش محمد حسين هيكل في شخصية البطلة، زينب، ردود أفعالها وصراع مشاعرها المتناقضة بين الرجل الذي تحبه والرجل الذي تضطر للزواج منه. وبالرغم من أن الهدف من الرواية كان في جزء منه النقد الاجتماعي، فهي تعتمد أيضاً على التحليل النفسي، وتثرى به. ولأول مرة، وإن لم تكن الأخيرة، يحاول كاتب عربي أن ينظر، متعاطفاً، إلى العالم بعيون امرأة.

في عام ١٩٣٤ كتب طه حسين روايته الثانية *دعاء الكروان*، ومثل هيكل، اختار طه حسين بطلة أنثى، ولكن بعكس رواية هيكل، زينب، كانت البطلتان الأخريان أنثيين والذكر شخصية ثانوية، وفي الظل. فتاة بدوية تذهب لخدمة مهندس يفترض، مثل كثير من أبطال الروايات النكور في الأدب العربي المعاصر، أن الخادمت عاهرات. وعندما تحمل الفتاة تذهب لوالدتها ولأختها طلباً للمساعدة، فتهرع الوالدة إلى القبيلة بسداجة طالبة الانتقام لشرف ابنتها. لكن النوم يقع على البنت، فيتم قتلها حفاظاً على الشرف القبلي. وتصبح الأم والأخت وحدهما. وإذا كان للانتقام الفعلي من المهندس أن يتحقق، فإن على إحدهما أن تتولى المسؤولية. وعليه تقرر الأخت أن تعمل في خدمة المهندس لتنتظر اللحظة المناسبة للانتقام.

وحتى هذه المرحلة من الرواية كان طه حسين قد خلق قصة مأساوية، لكنها معقولة. والعنصر الأساسي، وهو التعاطف، متوافر بكثرة تجعل القارئ يشعر بالغضب من قسوة الرجال. لكن نهاية القصة، رغم أنها تحتفظ بالتماسك الروائي، فإنها تفتح المجال واسعاً أمام عدم المصداقية، وهي مشكلة كل عمل أدبي... تقع

البطلة في حب المهندس، كما يعثر هو على الحب لأول مرة!! وعلى الرغم من أن الخاتمة ضعيفة الاحتمال، فإنها تبدو وكأنها تشير إلى أن هدف الرواية لم يكن إدانة الرجال بل المجتمع بأكمله الذي يتوقع أدواراً معينة من الجنسين، ويربى فيهما هذه التوقعات، رغم أنها غير قابلة للتطبيق في الغالب^(*).

شخصيات نسائية باهتة وسطحية، وأخرى مصورة بجوية

في سنوات ١٩٥٠، ومع بروز الماركسية في العالم العربي كأيديولوجية سياسية وأدبية، أتخذ الأديب العربي منحى جديداً. حصلت بلدان عربية عديدة على استقلالها، ولم يعد اللوم موجهاً إلى الاستعمار الفرنسي أو البريطاني على الأمراض التي اعترف بأنها كانت متوطنة^(*). وفي مصر، كان الكاتبان عبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس يهاجمان الجشع وانعدام الضمير لدى حكومة كانت تزعم أنها من الشعب ومع الشعب ومن أجل الشعب.

ولم تعد مصر وحدها العاصمة الأدبية للعالم العربي؛ فقد بدأت كل من لبنان وسوريا والعراق وتونس تظهر بشكل متزايد بوصفها مراكز أدبية مستقلة.

تكاثرت خلال هذه الفترة بطلات الروايات من النساء. وإذا كان يتم تعريف البطلة كامرأة من عائلة، فإنها تظل شخصية باهتة وفي الظل، وعلى سبيل المثال رواية *قنديل أم هاشم* ليحيى حقي (١٩٤٦) وقصة "أرخص ليالي" (١٩٥٤) ليوسف إدريس؛ وإلا فقد تكون متمردة، كما في رواية *الأرض* (١٩٥٤) لعبد الرحمن الشرقاوي، وربما تكون طموحة، وحتى متواطئة، كما في رواية *فتحى غانم الرجل الذى فقد ظله* (١٩٦٤)، أو قد تكون ضحية، كما في رواية *الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال* (١٩٦٩).

(*) ظهرت التوجهات الماركسية في العالم العربي منذ العشرينيات، والواقع أن الأيديولوجيات التي ظهرت في سنوات ١٩٥٠ لم تكن ماركسية وإن كانت تسمى نفسها "اشتراكية"، لكن يبدو أن المؤلفات ترى أن ما حدث في ذلك الوقت من حصول أغلب البلدان العربية على استقلالها من الحكم الاستعماري الغربي يعنى أيديولوجية ماركسية في حد ذاته! وفي الوقت نفسه فإن حصول البلدان العربية على استقلالها لا يعنى أن الإمبريالية لم تكن مسؤولة عن "توطين" هذه الأمراض. [المراجعة]

وفي كل هذه الحالات كانت المرأة رمزا. وكان هذا الرمز في الغالب للوطن، كما في الأدب الفلسطيني، وخاصة في الشعر الفلسطيني. وكان هذا الدور الرمزي محور مقال جورج طرابيشي الموسع حول "رمزية المرأة في الرواية العربية" (١٩٨١). ركز طرابيشي في هذه الدراسة على الروايات المصرية، وخاصة رواية توفيق الحكيم *عودة الروح* (١٩٣٣)، ورواية نجيب محفوظ *ميرamar* (١٩٦٧)، ورواية *زينب والعرش* لفتحي غانم (١٩٧٧)، وأكد أهمية الأنتى بوصفها رمزا لمصر. كما شدد ناقد آخر، هو خالد قشطيني، على الدور الرمزي للمرأة في الألب؛ فهو يحلل دور العاهرة، خاصة في أعمال نجيب محفوظ، قائلاً: "إن مصر الجديدة مولودة من عهر الأمس"^(١٥). كما ترى إيفلين عقاد أن أنوار الشخصيات النسائية، خاصة العاهرات والأمهات، ترمز إلى "دعوى ضد الظروف التي تعاني منها نساء بلادهم"^(١٦). وصور كتّاب قليلون أفكار النساء ومشاعرهن، ولكنهم بالأحرى صوروا تصرفاتهن عند التصادم مع أفكار الرجال ومشاعرهم.

وتتنمى معظم النساء إلى عالم خاص مغلق، وفي الألب يُختصرن إلى شخصيات سطحية أو رموز. وفي رواية يحيى حقي *قنديل أم هاشم*، تجلس أم اسماعيل وفاطمة، ابنة عمه وخطيبته شبه العمياء، في المنزل وتنتظران الرجل حتى يكبر. وفلاح يوسف إدريس، في *أرخص ليالي*، يعود إلى البيت في النهاية لزوجته التي تنتظره وللتسلية الوحيدة المتاحة له: إنجاب طفل آخر^(١٧).

ويأتي نجيب محفوظ بتتويج مختلف في رواية *بين القصرين*، وهي الجزء الأول من ثلاثيته (١٩٥٦-١٩٥٧)؛ فأمينة، الأم والزوجة، الصورة النمطية المنعزلة في عالم البيت، تأخذ بعدا جديداً بشكل عابر؛ فهي تعصى زوجها حين تترك منزلها لأول مرة في حياتها الزوجية، فتصدمها عربة، ويصدم زوجها، السيد عبد الجواد، ليكتشف أن غضبه ليس بقدر خوفه. ويؤخذ بشدة حبه للزوجة، ولوظيفتها في حياته، تلك الوظيفة التي أصبحت شخصاً. ويقاوم شعوره المكبوت الذي أخذ الآن أبعاداً متجددة. فأمينة تصرفت من تلقاء نفسها، ولم يعد يستطيع بعد أن يعتبرها مجرد أداة، شيء. فليست هي مصدر التهديد، وإنما حبه لها. فما إن تترك المرأة عالمها الخاص، مهما كان الخروج قصيراً، فإنها تصبح مصدر تهديد. لا يمكن القضاء عليها ولكن يمكن تهديدها^(١٨). وفي حالة أمينة فإنها تطرد لفترة

وجيزة، وتعود لأمها، حتى يتدخل الأصدقاء والعائلة لإقناع عبد الجواد بتغيير رأيه، وإعادة زوجته.

ومع ذلك، فإن معظم النساء اللواتي يقمن بالتجاوز إلى المجال العام يجدن أنفسهن محكومًا عليهن بالبقاء هناك. ويصبحن مرتبطات بالدعارة التي لم تعد رمز الخلاص، وهو ما أخذه الكتاب الأوائل من الأدب الروسي، إنها المرأة الساقطة^(١٩).

وبطلة رواية أخرى لنجيب محفوظ (*زقاق المقهى*، ١٩٤٧)، امرأة شابة تعيش في زقاق في واحد من أفقر أحياء القاهرة. ومع تقدم الرواية، تصبح حميدة أكثر إدراكًا للوضع البائس الذي تعيشه، فلا مستقبل لها إذا ما بقيت حيث ولدت وحيث تعيش الآن، ويخطط قواد لخروجها. الدعارة هي الخيار الوحيد الذي يمكنها به الهروب من قيود زقاق أعمى مدموغ ببؤس محاط بهالة من التقاليد^(٢٠).

وتتناول رباعية فتحى غانم (*الرجل الذى فقد ظله*) قصة صحفى يحقق نجاحه على حساب أصدقائه ورفاقه. ومن بين الرواة الأربعة امرأتان: الأولى هي زوجة أبيه التي كانت خادمتة والثانية هي عشيقته الممثلة. وتتحول زوجة أبيه مبروكة، التي تكتشف أن لحظة مجدها (الزواج من سيدها المفقر) كانت وهمًا، إلى عاهرة. وفي المقابل، فإن شخصية سميرة لا تتعرض لأي تغيرات طوال الرواية؛ فهي تنتهي، بمثل ما بدأت، محاولة استغلال الرجل بجسدها. ويصف فتحى غانم هؤلاء النساء بأنهن لعوبات أنانيات أصدر القدر حكمه عليهن منذ البداية لمجرد أنهن نساء، وأن أوهامنه بأن الزواج سيحقق لهن مكانة تنتهى بالإحباط. لقد ولدت ليكن عاهرات، وقد تحقق ما هو مقدور لهن.

ويرى بعض الكتاب في العهر ساحة القوة الوحيدة بالنسبة للنساء. وعلى سبيل المثال، في رواية *السرايا* (١٩٧١) لسامى البندارى، يسمين عاهرة القرية مندمجة تمامًا في المجتمع الذى تعيش فيه "فهي تعتبر فنانة في مهنة منح الحب" (ص ١٣٩)، ولها وضع اجتماعى مرموق، تستغله عند الضرورة. وهي تتعاطف مع المحتاجين، طالما لعبوا اللعبة وفقًا لقواعدها. لكنها عديمة الرحمة - ولكن قسوتها مبررة، وفقًا لما يراه المؤلف - بالنسبة للمخادعين، ولديها الوسائل التي تكفل فرض العدالة، فأحد زبائنها مسئول في السرايا.

وهناك آخرون يدينون النساء اللواتي يستخدمن أجسادهن لتحقيق أهدافهن الخاصة. وفي عام ١٩٥٥ كتب هيكل هكذا *خَلَقَتْ*. وهذه الرواية، مثل الأولى زينب التي كتبت قبل واحد وأربعين عامًا، تدور حول امرأة، لكنها امرأة بعيدة عن زينب في الشخصية كبعدها عنها في الزمن. إن دورها هو تحطيم مهنة وحياسة زوج محب. فيبعد أن تتجب منه طفلين ترفض إنجاب المزيد. ثم تطلب الطلاق وتحصل عليه لتتزوج من أقرب أصدقاء زوجها إليه. لكنه يبقى مخلصًا لذكراها، لدرجة أنه يطلب رؤيتها وهو على فراش الموت. لكنها ترفض، وهو رفض يشعل، بقسوته، غضب أولادها. وفي النهاية تتوب وتحج إلى مكة، وتكرس حياتها للآخرين.

والنساء الغربيات، في أدب شمال أفريقيا من السودان حتى المغرب، يتحولن أهدافًا لإحباط الذكور، أما النساء العربيات فنادرًا ما يتم وصفهن. وفي حين كان الكتاب في الثلاثينيات والأربعينيات يذهبون إلى أوروبا، ويعودون ليؤلفوا أعمالاً رومانسية عن علاقات مع نساء غربيات، فإن هذه الخيالات تغيرت في الستينيات.

لم تعد النساء الغربيات جوائز لمن هو جدير بهن، فهن أمثلة للغرب الفاسد. وفي موسم الهجرة إلى الشمال، يختصر الطيب صالح المرأة إلى رموز سطحية يمكن انتهاكها. مصطفى سعيد يذهب إلى بريطانيا للدراسة، ولكن أيضًا سعياً للثأر من السلطة الاستعمارية التي حاولت سلب السودان أصالته. كان يحمر النساء اللواتي يقعن في حبه، وقد وصف صالح نفسه هذه الرواية بأنها تمثل معارضته لعطيل: "العلاقة بين العرب والغرب تحمل مشاعر مزدوجة من الحب والكرامية، فلا بد أن تتفجر وتقتل"^(٢١). لم تعد النساء الغربيات مرغوبات، بل قابلات للانتهاك. لقد كن تحديدًا عاهرات^(٢٢).

فهل كان هؤلاء الكتاب يعارضون بطلات رواياتهم؟ أم أنهم كانوا يعترفون بمحدودية الوسائل المتاحة لهؤلاء النساء التعيسات للتخلص من ظروفهن؟ وسواء ركز الكتاب الذكور على الوقائع الإيجابية أو السلبية "للعهر"، فإن الشخصيات النسائية التي نالت تصويرًا أكثر وضوحًا هي شخصيات العاهرات. ويبدو أنه بسبب وجودهن على هوامش المجتمع، لم يكن عليهن الاندماج في نسيجه كأمهات أو زوجات أو أخوات أو بنات. لم يلمسن الوضع الراهن: لقد كن في المجال العام،

ولكنهن لم يكن منه. وكان يمكن للرجال أن يتحدثوا عنهن دون أن ينالهم أذى، فلن يساور الشك أحداً في أن الكاتب يمكن أن يكون قد وصف، وبالتالي كشف النقاب للعامّة عن، إحدى قريباته.

انتقدت النساء اللاتي يخرجن إلى المجال العام، وتم رفضهن بوصفهن امتداد للغرب، ولكنهن كن دائماً ضحايا المجتمع أيضاً. وفي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، عاد يوسف إدريس ونجيب محفوظ في مصر وفؤاد التكرلي في العراق ومولود فرعون ومحمد ديب في الجزائر وألبرت ميمي في تونس وسهيل إدريس في لبنان والفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، إلى التركيز مرة أخرى على النساء بوصفهن أهدافاً رئيسية للظلم الاجتماعي. وبخلاف أعضاء المدرسة الجديدة الذين انتقدوا أمثلة معينة من الإساءة القانونية والأخلاقية على أيدي الرجال، قدم هؤلاء الكتاب إدانات صارمة للقيم والمجتمع نفسه.

وفي كثير من قصصه يبرز يوسف إدريس أن انشغال المجتمع الشديد بقضايا الشرف والعار هو أيضاً هدام، تماماً مثل الأعمال التي تقود إلى فقدان الشرف. وعلى سبيل المثال، في *حائثة شرف*، يتهم القرويون فلاحاً بأنها لعوب. والواقع أنها بريئة، غير أن شكوكهم تفسدها. وبالنسبة للنساء فإن أعظم تدنيس هو الاتصال بالمجتمع في شكله الحاضر، عادة من خلال رجل ضعيف. ولأن الرجال مقيدون بالطبقة ونوعهم الجنوسى، فإن ردود أفعالهم دائماً محددة وبطرق متوقعة: ذلك أن الافتراضات والتوقعات الاجتماعية قد حلت لديهم محل الضمير والوعى. ورغم أن أبطال الرواية قد يكونون مدركين لتسببهم في سقوط المرأة، فإن المجتمع يشكل واقياً لهم؛ فهم مطمئنون إلى أن المرأة، بوصفها تجسيدا للعيب، عليها أن تتحمل تبعات جنسها. ويذكرنا كاتب مثل التكرلي القارئ بان هناك خطأ ما في قيم المجتمع الذي يقبل زواج فتاة في العاشرة من صبي في الثالثة عشرة، ويتنازل عن حقه في فض بكاره زوجته لوالده. ويقول إدريس للقارئ أن هناك خطأ ما عندما تتعلم البنات في مجتمع ليس مستعداً لتقبلهن في مكان العمل دون أن يقدمن تنازلات تسمح لهن بالاندماج.

وأخيراً، هناك من الكتاب من صور النساء بوصفهن هائمات بالحب، وأنهن مخلوقات لا حول لها ولا قوة، يستسلمن لأفكار مضللة تدعوهم للتعليم والعمل.

وفي عام ١٩٣٠، عندما دخلت أوائل النساء الجامعة، كتب نجيب محفوظ أول مقال له عن النساء والعمل في إدارات عامة. وفي مقاله هذا عزا كثيراً من على المجتمع إلى عمل المرأة^(٢٣). وفي أول رواية له، *قلم حرة* (١٩٥٤)، يروي إحسان عبد القدوس قصة أمينة: سلسلة من المعارك لكسب حق التعليم حتى المستوى الثانوي ثم للبحث عن عمل. وهي تتجح مهتياً، بالرغم من وجود مشاكل كثيرة، ولكنها من ثم تتنازل عما ناضلت من أجله نظير ما أرادت دائماً الحصول عليه: بطل أحلامها أيام المدرسة. وفي مثل هذه الكتابات فإن التعليم والتدريب الوظيفي يختصران إلى وضعية الحصول على الشهادة الثانوية، لتأهيل المرأة لزوج أفضل مما كانت تأمل فيه لو لم تحصل على هذه الشهادة.

ولدينا فهرس مثير للاهتمام، ولو جزئياً، بمواقف الكتاب العرب حيال المرأة، في الدراسة المسحية التي أعدها ريتشارد علوش في عام ١٩٧٢. وقد أعطى استيائه لحليم بركات ويوسف حبشي الأشقر.

وقد عبر حليم بركات عن أسفه للتصنيف السطحي للمرأة في أدب الرجال، وأعلن أن تصويره الخاص لامرأة متحررة، في روايته *عودة الطائر إلى البحر* (١٩٦٩)، قد أعطاه الفرصة للنظر في "وضعه الخاص كرجل عربي ما زال عالقا في شبكة من التقاليد البالية"^(٢٤)، لكن إلياس خوري انتقد هذه الرواية في رسمها لبطله الرواية، وأشار إلى أن بامبلا (ومن الجدير بالذكر أنها أمريكية) قد تكون متحررة، ولكنها، لافتقارها لهدف في حياتها ولأنفيتها، تصلح لأن تكون رمزاً للفساد الغربي^(٢٥). وعلى الرغم من هذا الانتقاد، فإن خوري يوافق على أن تعليق بركات على هذه الرواية يكشف عن اعتراف كاتب ذكر بالدور الذي تلعبه بطلات الروايات في تطوره الشخصي.

وفي رواية أخرى، *الرهيل بين السهم والوتر*، التي نشرت في ١٩٧٩، يظهر حليم بركات اهتماماً بالنساء أيضاً. وبالرغم من أن الرواية تلمس الحرب الأهلية اللبنانية لمساً خفيفاً، فإنها تستقصى الفرص المتغيرة التي جلبتها الحرب للنساء. ولكن بركات يستنتج أن النساء غير قادرات على التعامل مع هذه الخيارات الجديدة، وأن رفضهن لدورهن المقرر لهن بيولوجياً ينزلهن إلى أعماق يأس يقودهن إلى معرفة حدودهن الخاصة في النهاية. ويبدو أن بركات يقول أن النساء

ولئن للحب، على حساب أى شيء آخر. هذه الحاجة إلى حب يشمل كل شيء يجعل من الزواج خيارهن الوحيد، ويحول أحلام الحرية إلى أحجية فى أفضل الأحوال، وفى أسوأها، إلى أوهام ذاتية مدمرة: "على النساء أن يدفعن الثمن إذا ما اخترن الحرية" (ص ١٢٤، والصفحات ١٥، ١٦، ٥٥، ٣٥٣-٣٦٧).

وفى إجابته على استبيان علوش، يعلن يوسف حبشى الأشقر أن جميع بطلات رواياته متحررات، ولكنه يمضى إلى القول بأن هؤلاء النساء المتحررات أنفسهن:

لا يتطلعن إلى السعادة من خلال العمل السياسى أو
السلطة بل يجدن السعادة فى الحب...إنهن يمثلن دائماً
نوعاً من المطلق... وهكذا فإن المرأة تؤلّه.^(٢٦)

أم أنها تشيات وأصبحت بلا شخصية، تحولت إلى منشور زجاجى يعكس بريق العاطفة؟ يبدو أن الأشقر غير مدرك لمحدودية أفكاره عن التحرر.

وفىما كانت النساء يتحولن بشكل متزايد إلى جزء من النسيج العام، بدأ الرجال يساورهم القلق حول الحفاظ على الشرف. فهل تستطيع النساء المحافظة على الفضيلة فى صحبة الرجال؟ كان لابد من حماية نساء العائلات حماية دقيقة ورعة، لئلا يجلب كشفهن الخزي والعار. حدث هذا فى النسيج الاجتماعى، كما وجد صداه فى الأدب. صورّ الكتاب من الرجال نوعين من النساء: ملائكة منزلية باهتة كالظلال؛ ونساء نوات شخصيات حية زاهية، ولكنها متساهلة مشكوك فى فضيلتها. كانت النساء فى أدب الرجال يتم إبعادهن بحرص متعمد عن السياق الاجتماعى للكاتب. كان يمكن رؤية النساء شكلاً، لكن أصواتهن ظلت ساكنة.

الكتابة والنوع (الجنوسة)

فى العالم العربى كان الأدباء الذكور هم أول من أعطى المرأة دوراً، ولكن ليس صوتاً؛ فلم تكن النساء قد اكتسبن بعد، وبما يكفى، القدرة على تمثيل جزء من

المجتمع بحيث يستطيع استخدام أصواتهن. كان يمكن أن تكون النساء شخصيات في أدب الرجال، ولكنهن لا يستطيعن خلق مثل هذه الشخصيات. وبالرغم من أن الاتحاد النسائي المصري حصل على درجة من الاعتراف الدولي به حينما حضر مؤتمر عام ١٩٢٣ في روما، فإن المشاركات كن ينتمين إلى الطبقة العليا والشريحة العليا من الطبقة المتوسطة، ولم يكن منبرهن نسويًا فقط، بل وقوميًا أيضًا. لقد كن حديثات جدًا على الحياة العامة، لدرجة أن أسئلة كانت تشغل نساء غربيات مثل فرجينيا وولف لم تكن تمثل شيئًا لهن في ذلك الوقت. وكان من الواضح أن الكتابة مهنة ذكورية في الغالب، وبالنسبة للقليلات اللاتي تحدين هذا الاعتقاد، كان واضحًا أن المجال المحلى هو مجال الخبرة الوحيدة الذى يستطيع التعبير عنه. لقد كن ملائكة منزلية لم يعرفن أى خطاب آخر سوى الحشمة والقيد، مع انفجارات موسمية ضد مظالم شديدة الفداحة، لدرجة تجعلها تتغلب على ما تشحن به النساء من مشاعر الخجل والحشمة^(٢٧). وكان يمكن أن تقر وولف نزوعهن إلى التصوير البارد لجين أوستن، لا إلى النماذج الغاضبة من المجتمع التى كانت تحبها شارلوت برونتى وجورج إليوت.

بدا أن هؤلاء الكاتبات العربيات الأوليات شعرن مع فرجينيا وولف بأن النساء، لكى يعدن النظر فى الحجاب، لسن بحاجة إلا لمعرفة أنهن مستبعدات. كان الأمر يخص منح النساء مدخلًا مساويًا إلى الخبرة وإلى المساواة فى حرية التعبير وإلى المساواة فى اعتبارات النقاد، الذين يكونون رجالًا فى العادة، ولن تجبر النساء بعد ذلك تحت ضغط ظروفهن الاجتماعية على الكتابة بصورة مختلفة عما يكتبه زملاؤهن الذكور.

ومع حلول الثلاثينيات كانت هناك قلة من النساء المعزولات، وخاصة فى مصر ولبنان وسوريا، ممن بدأن الكتابة. ولم يلتفت النقاد إليهن. وقد لفت كتاب سهير القلماوى *أحاديث جدى* (١٩٣٥)، وهو عبارة عن سلسلة من الذكريات المتعلقة بجدها تصور فيها لحظات من التقاليد فى حنين جميل ورقيق، لفت هذا الكتاب نظر ريموند فرانسيس بتفاهته: فهذا الكتاب يعد القارئ ببعض السعادة القليلة، بلا توتر أو تأمل^(٢٨). ولا تذكر الناقدة المصرية نعمات فؤاد فى كتابها *قمم أسبية* (١٩٦٦) كاتبة واحدة. وحتى بعد أن نشرت الشاعرة اللبنانية إنصاف الأعور

مداد أربع مجموعات شعرية، فقد شعرت بالحاجة إلى تضمين ست عشرة صفحة من كتابات النقاد الذكور التي تشيد بها في مجموعة قصائدها المكونة من ١٢٠ صفحة الصادرة في عام ١٩٨٢ بعنوان *كل قلام هو*. وفي كتابها *ليل لبنان* لم تذكر الكاتبة اللبنانية المصرية أندريه شديد سوى كاتبة واحدة فقط، هي ناديا تويني، ضمن قائمة تضم كتابًا وفنانين ذكور^(٢٩). كان تقييم أعمال النساء يعنى المخاطرة بالخوض في "التعامل مع التوافق"، مع صيحات شخصية بأنهن "ما أن ينتهين من كتابة رسائلهن، حتى لا يبقى سوى الصمت"، وهذا اقتباس من الناقدة المصرية فاطمة موسى محمود، التي تتناول بعض الكاتبات مثل ابنتي جلدتها لطيفة الزيات وعنايات الزيات، ولكنها تبدو مدركة لخطورة المشروع. وتقديمها الاعتذار في البداية هو محاولة لاستباق النقد. وعن موضوعات القمع فى بعض أعمال النساء تذهب إلى حد القول أنه: "سوء الحظ كل تدخل الكاتبة غالبًا ما ينزع عن العمل أهليته كعمل إبداعي"^(٣٠).

لكن النقد الأدبي النسوي المعاصر يرى العكس، وهو أن هذا التدخل تحديدًا هو الذى يؤهل العمل لأن يكون عملاً أدبيًا. ولو كان هناك مؤشر - يتجاوز جنس الكاتب - لقياس نوع الامتياز الأدبي، ولا أشير هنا إلى درجة توافق العمل أو عدم توافقه مع الخبرة المعاشة، بل الطريقة التى يتم بها توصيل التجربة. إن الكتاب كافة مقيدون بدرجة ثقل أو تزيد إلى واقع خبرتهم، الرجال فى المجال العام والنساء، حتى وقت قريب، فى المجال الخاص. ولا تكمن قوة العمل الأدبي فقط فى محتواه بل فى مدى توافقه مع سياق معين - مهما كان هذا السياق - حتى أنه يستتبط جوابًا من أوسع شريحة ممكنة من القراء. وحتى يدوم مثل هذا العمل، فإن عليه أن يكون قادرًا على إجابة أسئلة ستتغير مع مرور الزمن. وبدون هذه الكثافة الدالة، سيتوقف العمل عن الإجابة عن الأسئلة ويصبح غير ذي صلة. أما الكاتبات، فإن حرصهن على المؤلف والشخصى، يجعلهن قادرات على التلميح إلى ذلك المستوى من العمومية الذى لا يمكن تحديده إلا من خلال تتبع ما هو شديد الخصوصية. بدأت الكاتبات العربيات فى الكتابة عن تجارب كانت حتى وقت قريب خاضعة لتسميات الذكور ورسمهم للدور. وهن يصفن حياة النساء اللواتى كن فى السابق يظهرن فى عالم الأدب رموزًا مسطحة بدرجة أو أخرى. وعندما

يشعر القراء بالمشاركة الوجدانية لبطله العمل، يصبحون في النهاية على صلة بحياة النساء العربيات ليلقوا نظرة من وراء حجاب التمييز.

تحتاج الأفكار المسبقة دائماً إلى مراجعة وتنقيح، وينطبق هذا على منطقة الشرق الأوسط أكثر من غيرها. فصور النساء اللواتي رسمهن الرجال في كتاباتهم مجتزأة ومشوهة وغير كافية. وعندما يسلط الكتاب العرب المعاصرون الضوء على بطلات رواياتهم، فهم غالباً ما يركزون على حالات منفصلة من التعسف ضد المرأة، ويحولونها إلى دراسات حالة تعطي انطباعاً بأنها أمور عادية. وربما يجتنبون انتباهها مبالغاً فيه لقيم وحالات مثيرة للاستياء، بغية إيقاظ وعي القارئ. لكن الوعي له وجهان: الأول، هو الوعي بوجود حالات تعسف عدة، وما الثاني سوى الوعي بالحاجة إلى التغيير. ويبدو أن الانطباع الذي يدوم لفترة أطول هو أن التعسفات هي السائدة. وتبدو العلاقات بين الرجال والنساء، بين القامعين والمقموعات، خارج سيطرة أي فرد، ولا تستطيع أي امرأة تحدى مصيرها أو تغييره.

ومع ذلك، وبغض النظر عما قد تفرضه أية ثقافة، فإن العلاقات بين الرجال والنساء ليس من السهل تشبيهها بمفهوم "السيد/العبد" عند دو بوفوار، فكل دور يلعبه، وهو دور ليس معرضاً بالكامل للعوامل الخارجية. في عام 1964 كتبت ليلي بعلبكي قصتها سيئة السمعة *سفينة الحنان إلى القمر*، فجنبت اهتمام الرقابة اللبنانية، كما جذبت اهتمام النخبة المثقفة في العالم العربي⁽³¹⁾. وتتحدى هذه القصة القصيرة الافتراض القائل بأن المرأة العربية شريك سلبي، ويفترض أنها محرومة من الرغبة الجنسية. بطله القصة هنا لا ترمز لشيء سوى نفسها، وهي امرأة حساسة، كانت مسئولة، دون رياء ولكن بإصرار، عن العلاقة التي وجدت نفسها فيها. لقد عاشت مع زوجها قبل الزواج، وأرادت إنجاب أطفال في ذلك الوقت. وبعد الزواج، حين كان من المتوقع منها إنجاب الأطفال، غيرت رأيها ورفضت الحمل والإنجاب. لكنها لم تكن ترفض الأطفال، بل كانت ترفض تصنيفها كزوجة وأم. ومن ثم، أُجبرت زوجها على التفكير في مشاعر كل منهما، والتساؤل حول دوره هو نفسه.

وفي رواية نجيب محفوظ *بين القصرين*، نجد أن أمينة أيضاً أُجبرت زوجها، السيد عبدالجواد، على التفكير في علاقتهما وخاصة في حبه لها الذي كبت

طويلاً بوصفه ضعفاً مخجلاً. ولكن أمينة لم تكن واعية بتصرفها، وإنما كانت أشبه بالعامل المحفز، مسئولة عن عملية بدت موصدة الأبواب أمامها. وفي حين أن نجيب محفوظ عرض هذه العلاقة إلى حد كبير من الخارج، من منظور المراقب، فإن بعلبكي لا تهتم بالعالم خارج الغرفة. ولا يمنح القارئ أبداً فرصة نظرة على صورة الزوجين من الخارج؛ فالخارج منطقة حكر على معظم أدب الذكور. وليس من المعروف ما إذا كان الاثنان يشعران بالسعادة أو الحزن، بالإشباع أم الإحباط، أو إذا ما كانت الأقاويل قد بدأت تسرى بتخمينات عن عدم الخصوبة. ومع أن النهاية، مع اتخاذ قرار الانطلاق إلى القمر، غامضة (تاركة القارئ يتساءل عما إذا كانت سفينة فضائهما المجازية تأخذهما نحو المسؤولية، أي الأطفال، أم بعيداً عنها) فليس ثمة غموض في العلاقة. فهي التي تسيطر على العلاقة، ليس لأنها شخصية أمازونية، بل لأنها هي نفسها. لكن هناك مساحة أمامه أيضاً ليكون مسيطراً على العلاقة، ليس لاحتمال اتصاف شخصيته بالشوفينية، بل لأن ذلك، بكل بساطة، هو طبيعة العلاقات.

في أعوام العقد ١٩٦٠، فقط بدأت النساء في أرجاء العالم العربي كافة يكتبن؛ إذ نشرت خنائة بنونة في المغرب أربع مجموعات من القصص القصيرة ورواية بين عامي ١٩٦٥ و ١٩٨١. وفي مصر تستكشف لطيفة الزيات في *الباب المفتوح* (١٩٦٠) دخول الأطفال للمجتمع في ثقافة تحتفل بولادة ابن وتعلن الحداد عند ولادة بنت. وفي عام ١٩٦٢، كانت إملي نصر الله في لبنان تتساءل عن رؤية ثقافتها لنفسها، وخاصة رؤية هذه الثقافة للمرأة.

وفي تونس في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات كان عدد من الكاتبات يشجبن القيم التقليدية المقيدة لمجتمعهن الأبوي. ونشرت قصص هؤلاء الكاتبات في الصحف والمجلات وأذيعت في الإذاعة. ومع تحاشي القيود المفروضة على المرأة في دول عربية أخرى، هاجمت هؤلاء الكاتبات صراحة مشاكل رئيسية مثل الزواج. وانتقدت ناجية ثامر ممارسات مثل الزواج بالإكراه خاصة بين البنات الأصغر سناً والأقل رغبة في الزواج من رجال كبار. كما تناولت انتهاكات متأصلة في إعادة زواج الأرملة. ولم تعرض كتاباتها أي حل، باستثناء الأسى الصامت وأفكار الانتحار. وفي أعمال جليلا مهري، يصبح الانتحار أمراً واقعاً لكل

من لا يملكون القوة لمقاومة التقاليد. أما الشاعرة زبيدة بشير فليها القوة لتقاتل. فقد كتبت في ١٩٦٨ : "التخلي بداية الجنون"^(٣٢). والمرحلة الأخيرة التي تفرض نفسها، النضال من أجل إعادة بناء المجتمع ليستوعب النساء على أساس المساواة مع الرجال، يتمثل في عمل ليلي مامي المنظم، خاصة في روايتها صومعة تحترق، ١٩٦٨. هنا تتحول الصومعة إلى ما يشبه رمزاً جنسياً ذكورياً لدين ولتقاليد ملازمة قامعة للنساء. وفي النهاية تلتهمها النيران^(٣٣).

خاتمة

بالرغم من المحاولات المتدرجة والمتقطعة التي قام بها رجال لخلق صورة حية لبطلات رواياتهم، فإن الكاتبات وحدهن كان باستطاعتهن أن يعطين معنى كلياً لتجربة النساء^(٣٤). وأخيراً استطاعت النساء تقديم تعريف لحيواتهن، وأن يروين معنى أن تكون لا أحد، ومعنى أن تصبح مدركاً بأنك لا أحد. هذا الاكتشاف مصور بأسى بالغ في قصة لطيفة الزيات "الصورة"، حيث ترى المرأة المصرية، لكنها بالكاد تميز، وجهها المحتقن في صورة ملتقطة بكاميرا بولارويد. وتتحدى هذه الكتابات الافتراضات القائلة بأن النساء صامتات لأنهن لا يفكرن. فمن الواضح تماماً أنهن يفكرن بالفعل، وأن أفكارهن المسجلة - سواء كانت عنيفة أو مفعمة بالتصوير العاطفي المؤثر - ترسم تصوراً أولياً للبقاء، في ظل ظروف على درجة عالية من القمعية.

في المناخ الإسلامي السائد في مصر المعاصرة، فإن الاحتجاجات الأنثوية الجذرية محكوم عليها من جانب الرقابة^(٣٥). ولكن الاحتجاج قد يتخفى وراء ما يبدو أنه مجرد وصف. وتمثل قصص أليفة رفعت القصيرة مثلاً رائعاً على مثل هذا النقد المقنع.

تزعم رفعت أنها تتحدث "في إطار إسلامي، مستخدمة لغة إسلامية"^(٣٦)، وتسمح لها هذه اللغة المختارة بعناية بالتعبير عن احتجاج لا يمكن التعرف عليه مباشرة، ومن ثم لا يمكن قمعه. وهي تكتب عن الجنس لأنه، كما تقول، جزء

أساسي من الحياة ولكن أحدًا لا يجروا على تناوله؛ لأنه موضوع محرم (تابو). وتكتب عن ختان الإناث، الذي يجب أن يتوقف^(٣٧). وتدرك بطولات رواياتها الاستغلال الجنسي وكذلك العاطفي، لكنهن لا يجارن بالشكوى. بعضهن يخلق عوالم خاصة بهن لا يستطيع الرجال الدخول إليها، عوالم تتواطأ فيها النساء للتحايل على النظام الأبوي. وتأخذ رواية *عالمي المجهول* القارئ إلى فانتازيا مثيرة، ساحرة ومنفرة في آن معًا. فالزوجة وحدها طول النهار في بيت ريفي كبير، تقيم علاقة شهوانية مع أفعى أنثى تتركها مرهقة ولكن مشبعة، وقادرة على مواجهة زواج عقيم، ولو الحد الأدنى من المواجهة. فهل هذه فانتازيا سحاقية؟ أم أنها تروق لعلاقة يمكن أن تشعر فيها بالإشباع التام؟ الأفعى الأنثى هي فانتازيا أليفة رفعت الخنثوية: أنها توفر اكتفاء جنسيًا ذكوريًا، مع إشباع عاطفي لرفقة أنثوية. فطالما استمر الرجال في أنانيتهم وسيطرتهم، ومن ثم في اختزال نساتهم إلى رموز ووظائف، لن يكون للنساء سوى خيار واحد فقط: عليهن أن يحققن الاكتفاء، وأن يجدن متعة حقيقية من بعضهن البعض.

بعد قراءة أدب الكاتبات، يستطيع المرء أن يعود إلى أعمال سابقة للرجال، وأن يبدأ في إبراز نبض يدق تحت جلد أحادي اللون لبطلات روايات ذوات بعد واحد. فما هي العوالم التي اصطنعتها فاطمة في رواية يحيى حقي، *قديله أم هاشم*، للهرب من عماها، ولكن بشكل خاص أيضًا من عمى إسماعيل؟ وما هي لحظات اليأس التي سوت أيام زوجة الفلاح في قصة "أرخصر ليالي" ليوسف إدريس وهي جالسة تنتظر عودة زوجها إلى البيت من أجل المتعة الوحيدة التي يقدر عليها؟ أي رعب واشمزاز ملأ ذهن البنت الصغيرة في "المصباح المحتضر" للتكرني عندما شعرت أن زوج أمها كان على وشك الاعتداء عليها؟ وماذا عن أفكارها بعد الاغتصاب؟ بماذا كانت أمينة، في رواية نجيب محفوظ *بين القصرين*، تفكر عندما تركت البيت لأول مرة منذ زواجها دون رفقة زوجها؟ ثم بعد ذلك ماذا عن فرحتها عند المقام؟ وماذا أيضًا عن أمها وخوفها عندما دفعت ثمن لحظات الحرية المسروقة؟

هل كانت أمينة، في رواية إحسان عبد القدوس *أنا حرة*، مستعدة فعلا للتخلي عن كل ما كافحت من أجله في سبيل رجل؟ ربما كان الجواب في عمل عنانيات

الزيات **الحب والصمت** (١٩٦٧). نعم، على المرأة التعامل مع التوقعات الاجتماعية التقليدية عندما يكون تعليمها في مستوى الثانوية. وقد يقاوم زواجاً على أمل إرضاء طموحاتهن المهنية. ولكن، ليست كل امرأة قادرة على تحمل الضغط الاجتماعي، والوقوف أمامه. والاستسلام للزواج، على الرغم من أنه ليس حتمياً، قد يصبح الخيار الوحيد في النهاية. ولا يتعامل إحسان عبد القدوس مع الوضع الجديد للمرأة في المجتمع، بل يفضح جرأتها بوصفها حماقة، في ضوء الخضوع انحنى للحب على حساب كل شيء آخر. لكن لطيفة الزيات تدرس وتفحص هذه التوترات بالفعل، وتتاح الفرصة للقارئ ليشارك ألم المرأة العاشقة التي لا تستسلم لحبها.

في عملها "من النوم بلا قيود" (١٩٥٧) تسخر أندريه شديد من الموقف الذي تتخذه المرأة أيضاً، والذي يرى أن الزواج هو الهدف الأسمى، والشئ الطيب الوحيد الذي تستطيع المرأة إنجازه. تؤكد الخادمة لسيدتها أن الزواج لا يبعث على الخوف بل ينبغي الترحيب به:

"خائفة؟ مم أنت خائفة؟ إنه أمر طيب أن تجد الفتاة زوجاً. انظري إلي، أي ذكريات أمتلكها؟ ليس لى إلا ذكريات الآخرين" (ص ٥١).

النساء موجودات فقط بقدر ما يعكس حياة الرجال، وهن يصبحن شخصيات اعتبارية؛ لأنهن وعاء يحمل تجارب الزوج وأحلامه في أن يصبح شخصاً له اعتبار، حتى لو كان ذلك عن طريق زواج آخر.

يفتح الأدب النسائي نافذة على حيوات كانت تمضي في الظلام، ولهذا فهو يقدم منظوراً مختلفاً لرؤية المجتمع ككل. يغوص الأدب النسائي في أعماق التوترات والاضطرابات التي تشوه الحياة اليومية ولا يكتفى بملاحظة ما جرى على سطحها.

الهوامش

(١) Annette Kolodony. "Turning the Lens on 'The Panther Captivity'. A Feminist Exercise in Practical Criticism" in Elizabeth Abel, ed., *Writing and Sexual Difference*, Chicago U.P., 1983, p. 159.

(٢) قيل أن أكثر من مائتي امرأة كتبن الشعر في العصرين الجاهلي والإسلامي، وكان الرثاء هو النوع الذي اشتهر بينهن... الغريب أنه، اليوم في الضفة الغربية، الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، تقول إن الشعر الوحيد لها الذي يمكن أن يلقى على الناس هو رثاؤها. وقد جعل الاحتلال الشاعرات يعدن إلى القواعد الكلاسيكية. انظر: Charis Waddy, *Women in Muslim History*, London 1980; Naila Minai, *Women in Islam*, London, 1981

(٣) جوديث تاكر، مؤرخة، تختص بمصر في القرن التاسع عشر، تحذر من المبالغة في تقدير دور الغرب كعامل محفز على التحديث، الذي بدأ في مصر، ثم انتشر بعد ذلك إلى باقي أنحاء العالم العربي، انظر:

Judith Tucker, "Problems in the Historiography of Women in the Middle East. The Case of 19th Century Egypt", *IJMES*, 15 (3) 1983, pp. 321-36.

(٤) ميريام كوك، *The Anatomy of an Egyptian Intellectual*. Yahya Haqqi, Washington, D.C., 1984, p. 162, n. 28. In 1834 الإمبراطورية العثمانية. وكانت في بيروت. في ١٩٠٨، أسست مدرسة البنات للتمريض التابعة للجامعة الأمريكية في بيروت. A.U.B.، وفي ١٩٢١ سمح للنساء لأول مرة بدخول الجامعة الأمريكية في بيروت. وفي مصر، كانت مدرسة السيوفية أول مدرسة ابتدائية للبنات قد أنشئت في ١٨٧٣. وفي ١٨٨٩، افتتحت مدرسة السنية الثانوية للبنات. وقبل ١٩١٤، كانت هناك خمس مدارس ابتدائية للبنات (بها ٧٨٦ تلميذة). وفي ١٩٠٣، افتتح أول معهد للمعلمات. وبالإضافة إلى ذلك، كانت هناك مدارس الإرساليات التي تخرجت منها ٥٥٠٠ بنت في ١٩١٤، و ٧٠ ألف بنت في السنوات الأربع التالية. وفي عام ١٩٢٩، بعد ما لا يزيد عن ٥٦ سنة من افتتاح أول مدرسة للبنات، انتظمت خمس فتيات في الدراسة في جامعة فؤاد الأول بالقاهرة؛ انظر

Annie van Sommer and Samuel Zwemmer (eds.), *Daylight in the Harem* (New York 1912) and Ruth Woodsmall, *Moslem Women Enter a New World* (New York 1936); and Fawziya al-Ashmawi Abouzeid, *La Femme et l'Egypte Moderne dans L'Oeuvre de Naguib Mahfuz (1939-1967)*, Geneva (Labor el Fides), 1985, pp. 32-4.

(٥) انظر منى ميخائيل، *Images of Arab Women. Fact and Fiction*. Washington, 1978, pp. 56-63. لم يكن الاهتمام بعدم ظهور المرأة في المجتمع مقتصرًا على مصر، وإنما كان صداه يتردد في العالم الإسلامي. وفي الهند قبل التقسيم، تتحدث روايات نادر أحمد Nadhir Ahmad عن معاناة النساء في المجتمع الأبوي. وهو يؤكد أيضًا على أهمية تعليم المرأة بالنسبة للمجتمع ككل، انظر

- C. M. Naim, "Prize-winning Adab: A Study of Five Urdu Books written in response to the Allahabad Government Gazette Notification" in Barbara D. Metcalf (ed.), *Moral Conduct and Authority: The Place of Adab in South Asian Islam*, Berkeley and London, 1984, pp. 305-6.
- Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*, Washington, D.C., 1983. (٦)
pp. 5-42.
- Fredric Jameson, *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, 1981, pp. 20, 80. (٧)
- Gustav von Grunbaum, *Medieval Islam*, Chicago, 1962, p. 221. (٨)
- Richard Alouche, "L'Image de la femme à travers le roman libanais", *Travaux et Jours*, (47) 1973, P. 90. (٩)
- (١٠) يقول مايكل أن الأدب العربي الحديث لن يصل إلى الأصالة الكاملة إلا عندما يتفهم السياسي والمشتغل بالجماليات أنه لا غنى لأحدهما عن الآخر:
(Andre Miquel, *La Litterature Arabe*, Paris, 1969, pp. 99-100; 122).
- (١١) أنشأت مي زيادة صالونا أدبيًا بالقاهرة في ١٩١٢. وكان من زواره الدائميين أشهر الشخصيات الأدبية والسياسية.
- (١٢) طبقًا لعبد المحسن طه بدر، ناقد الأدب المصري، شهدت سنوات ١٩٢٠ نشر ثلاث روايات فقط، هي *ثريا*، لعيسى عبيد (١٩٢٢)؛ و *رجب أفندي* لمحمود تيمور (١٩٢٨)؛ ورواية طه حسين *الأيام* (١٩٢٩). وفيما عدا الرواية الأخيرة، التي لقيت نجاحًا لا بأس به، فإن العاملين الآخرين يستحقان الذكر فقط لكونهما ضمن التجارب المبكرة لهذا النوع الأدبي (عبد المحسن طه بدر، *تطور الرواية العربية في مصر ١٨٧٠-١٩٣٩*، القاهرة، ١٩٦٨).
- (١٣) Cooke, *Anatomy*, chapter 5.
- (١٤) للاطلاع على تحليل للتوقعات المتعارضة التي ينتظرها المجتمع من الرجال والنساء، انظر: Fatima Mernissi, *Beyond the Veil, Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*, Cambridge (Mass.), 1975, pp. 55-8.
- (١٥) وقارن بـ السلطان الحائر لتوفيق الحكيم، حيث البطلة الغانية هي التي تعتق ملك مصر المملوكي.
- (١٦) Accad, "The Prostitute in Arab and North African Fiction" in Pierre L. Horn and Mary Beth Pringle, *The Image of the Prostitute in Modern Literature*, New York: Frederick Ungar, 1984, p. 68.
- Mona Takieddine-Amiyuni, ... و *La Femme*؛ انظر أيضًا العشماوي أبو زيد، "Images of Arab Women in *Midaqq Alley* by Najib Mahfuz and *Season of Migration to the North* by Tayib Salih" in *IJMES*, 17 (1) February 1985, pp. 25-36.
- (١٧) في الأدب القصصي لا تملك النساء أجسادهن، وإنما هي من مخصصات الرجال، يمتلكها الرجال، أو يرفضها الرجال". انظر Susan K. Cornillon, "The Fiction of Fiction" in S. K. Cornillon (ed.), *Images of Women in Fiction, Feminist Perspectives*, Bowling Green, 1973, p. 127.

- (٢٨) Cf.. Mernissi, *Beyond the Veil*, pp. 59-67.
- (١٩) على سبيل المثال، نعيمة في قنديل أم هاشم. العاهرة في اللص والكلاب (١٩٦٤) تسمى نور، لأنها هي الضوء الوحيد للخلاص في حياة سعيد مهران. لكنه، لأنه روح ضائعة، يرفض حتى هذا الضوء.
- (٢٠) من المهم ملاحظة، كما يقول العشاوي أبو زيد، أن تقديم نجيب محفوظ للمرأة ربما يكون الأكثر فهماً من أي كاتب آخر في العالم العربي. ورغم أنه يتوسع جداً في وصفه للنساء المقموعات من بين أفقر الطبقات الحضرية، فإنه يصف أيضاً نساء من كل طبقات المجتمع، ومن ضمنها الطبقات الوسطى والأرستقراطية، قارن:
- al-Ashmawi-Abouzeid, *La Femme*, p. 82
- (٢١) *Middle East*, June 1979, pp. 67-8.
- (٢٢) في مقالتها حول الأدب الفرانكفوني في شمال أفريقيا، تكتب فلورا فان هاولنجن عن أن البطلات في أدب الرجال يجعلونهم يصبون "إحباطهم على النساء الأوروبيات، اللاتي يصورن على قدر كبير من الشيق، بينما أمهاتهن وأخواتهن وزوجاتهم يصورن رموزاً لـ "الأرض" و"الكهف" و"البحر"... ورغم أنهم يعلنون اتهامهم للقمع (الجنسي) لنسائهم، فإنهم لا يقدمون منظوراً جديداً إلا في أقل وأضيق الحدود"، Flora van Houwelingen, "Arabic Literature in North Africa" in Schlipper, *Unheard Words*, p. 108.
- (٢٣) al-Ashmawi-Abouzeid, *La Femme*, p. 71
- (٢٤) R. Alouche, "L'Image de la femme", p. 82
- (٢٥) Roger Allen. *The Arabic Novel. An Historical and Critical Introduction*. Syracuse. 1982, p. 117
- (٢٦) R. Alouche, "L'Image de la femme", pp. 83-4
- (٢٧) تكتب هدى شعراوي في مذكراتها عن زواجها بتفاصيل دقيقة، مع تصوير جو الاستهلاك النفسي... الذي تعود وتحذفه. (Margot Badran (tr.), *Harem Years, The Memoirs of an Egyptian Feminist 1879-1924*. London. 1986).
- (٢٨) Raymond Francis, *Aspects de la Litterature Arabe Contemporaine*, Beirut, 1963, p. 191
- (٢٩) Andrée Chédid, *Liban*, p. 155
- (٣٠) Fatma Moussa Mahmoud, *The Arabic Novel in Egypt 1914-1970*, Cairo, 1973, pp. 92-9
- (٣١) "الكاتبات العربيات اللاتي يجهرن رغم خطر النبذ، أو حتى النفي". عقاد. *Veil of Shame*. p. 162
- (٣٢) زبيدة بشير، الحنين، تونس، ١٩٦٨، ص ٢١. ونم تعاقب لصراحتها كما حدث مع ليلى بعنكي وأسيا جبار.
- (٣٣) Jean Fontaine, *20 Ans de Littérature Tunisienne 1956-1975*. Tunis, 1976, pp. 89-140. وتشير عقاد بتشاؤم إلى أن صرخة انحرية في تونس لم تثمر. ("Women's Voices from the Maghreb 1945 to the Present." p. 31; cf., pp. 28-9.)

- (٣٤) تقول نور سلمان، وهي كاتبة لبنانية وأستاذة للأنثروبولوجي في الجامعة اللبنانية: "أعتقد أن أكثر من يستطيع التحدث عن مشاكل المرأة هي المرأة". R. Alouche, "L'Image de la femme", p. 87.
- (٣٥) قارن بمقالى نوال السعداوى: "ليس لها مكان فى الجنة" و"صديقتان"، كلاهما نشر فى المصور فى يناير ١٩٨٥، ولقيا نقداً شديداً من الإخوان المسلمين.
- (٣٦) وهى تدعى أن النساء يجدن تجاربهن فى قصصها لأنها لا تخشى من التعبير عن نفسها (لقاء، لندن، ١٢ يونيو ١٩٨٤).
- (٣٧) أليفة رفعت، من يكون الرجل؟، ١٩٨٢.

الفصل الخامس

المسئولية

نحن بحاجة للكُتَّاب القادرين على أن يُعيدوا إلى الكتابة تقليدها القوي: القيادة أثناء الأزمة؛ فمعظم التحديات الكبيرة في التاريخ الإنساني أنتجت كُتَّابًا عظماء اعترفوا بوجود مسئولية خاصة تجاه عصورهم، كُتَّابًا استطاعوا تحديد القضايا، وتمييز القيم محل المساءلة، وتحويل طبيعة التحدي إلى أعمال درامية... فالفن هو السبيل الأرقى لخلق تمويهات إبداعية - أحياناً رائعة وأحياناً مرعبة - تستطيع أن تخرق الوقائع الزائفة. الفن نظام للعيش مع ما لا يمكن التكهّن به... والفنان... قد يجد نفسه يقوم بأشياء دون أن تكون لديه فكرة واضحة عن الهدف الذي يسير إليه... إن الوظيفة الرئيسية للكُتَّاب هي الحفر العميق في عصورهم ذاتها، للبحث عن الأسباب الجذرية للأزمة، ومنحها وضوحاً باهراً، وتوسيع آفاق عقول البشر، واستحضار طبيعة الإنسان العظيمة في رد فعله على قضايا عظيمة،

(Norman Cousins, *Human Options*, pp. 179-90.)

مثل أدب الشعوب المستعمرة، احتلت الكتابات النسوية مساحة منفصلة لم تكن تعتبر جديرة بالاعتبار إلا عندما كانت تستخدم لغة المستعمر، لكنها بذلك كانت تفقد خصوصيتها. لكن الأدب النسوي ليس ذلك الذي يخص أناساً تابعين. إن الثقافة النسوية لا يمكن أن تنزل إلى مرتبة الثقافة الفرعية، بل هي ثقافة أسمى. إنها جانب أو متمم لما كان يعتبر حتى وقت قريب الثقافة الكلية. فالنظرية الأدبية النقدية

النسوية، بوصفها كتابة وقراءة، لا تحل محل التعبير الذكوري، ولكنها بدلا من ذلك تمنحه كثافة وعمقا في سياق كلي^(١)؛ فالكتابة والقراءة النسوية تضيف بعدا للمنتج الأدبي الذكوري؛ لأنهما يكشفان معنى فيما يدعوه شوالتر:

سابقاً... مساحة فارغة. الحكمة التقليدية تتقلص، وتظهر
حكمة أخرى، كانت عندئذ مغمورة في ظلام الخلفية،
تظهر واضحة في ارتياح جرىء^(٢).

الكتابة تحدد وتشكل وعي الفرد، لكنها أيضاً تحدد وتشكل الثقافة. ولا يستطيع القراء أن يظلوا محصنين ضد هذه العملية، فهم يتشكلون أيضاً. كتبت كارولين هاينبيرن أنه:

بتفكيك الأدب والحياة، نصبح نحن أنفسنا روائيين،
نصوغ من النصوص أدباً وحيوات تركتها لنا نساء
أخريات^(٣).

ويمثل أدب طرفيات بيروت حافزاً على إضفاء طابع ميثولوجي على النصوص، ليجعل من نصوصهن نصوص القارئ، فقد عبرن عن أنفسهن بطرق جديدة وغير متوقعة. وتمتعت بحرية وفرها لهن انهيار آليات القمع التقليدية. هذه الكتابات لا تقدم أبحاث متواضعة، بل تشدد على أن الفرد يجب أن يكون واعياً - ولكن بأي شيء؟ - واعياً بالطبيعة الاستمرارية للحرب، واعياً أيضاً بدور كل فرد في هذا الاستمرار. كان على كل فرد أن يتفهم مسؤوليته عن حرب تشن في كل ركن في البلاد. ربما يتجاهل اللبنانيون العاديون هذه الحرب إذا لم يكونوا متورطين فيها بشكل مباشر، لكن الكتاب لا يستطيعون.

ذلك أن الكتاب لديهم مسؤولية حيال عصرهم، وخاصة أولئك الذين يعيشون في عصور بالغة الاضطراب. وفي لبنان، حيث القضايا غير واضحة والفوضى هي النظام الوحيد، فإن الكتاب وحدهم هم الذين توفرت لهم فرصة - مهما كانت ضئيلة - لمنح الأسباب الجذرية لأزمته "وضوحاً باهراً". كان كل كاتب يعالج الكلمة بطريقة مختلفة ولهدف مختلف، لكنهم جميعاً على علاقة خاصة بالكتابة المتعلقة بالحرب. هذه العلاقة ذات مسؤولية تجاه لبنان، وتجاه الآخرين، وتجاه أنفسهم^(٤).

الخاص يصبح عامًا

كان بعض الكُتَّاب يقيم نظامًا ومنطقًا، والبعض الآخر كان يلجأ إلى المحاكاة. البعض الأول كان لديه رسائل - مستترة بنجاح قل أو زاد - يريدون إذاعتها على الملأ. كان هدفهم الرئيسي فكريًا: أن يقنعوا القراء، ومن ثم يرضونهم. أما الآخرون فكان لديهم خبرات يرغبون في نقلها، وكان هدفهم الرئيسي عاطفيًا: الوصول إلى القارئ، ثم استخلاص رد فعل منه من خلال وصوله إلى التعرف على الواقع.

ولقد صنف رولان بارت هاتين الفئتين من الأبناء إلى كُتَّاب ومؤلفين. وفي العالم العربي، وخاصة منذ عام ١٩٤٨، كان الرجال كُتَّابًا بشكل عام، في حين أنه يمكن وصف النسوة بأنهن مؤلفات. ونظرة للتاريخ السياسي للشرق الأوسط العربي خلال النصف الأخير من القرن العشرين تكشف أن الأدب العربي، وخاصة ذلك الذي كتبه رجال، قد اكتسب عمقًا ومصداقية من خلال الالتزام. شحنت الأحداث السياسية، خاصة الحروب العربية الإسرائيلية، قسمًا كبيرًا من الأدب، وأجبرت الكُتَّاب في العالم العربي على مواجهة أنفسهم، وعلى أن يدركوا - وفق تعبير إلياس خوري - علاقتهم الخاصة بفلسطين التي لم تكن بلدًا معينًا ولا قضية سياسية فحسب، ولكن أيضًا:

حالة إنسانية. كل عربي هو فلسطيني. كل فقير يحمل
بندقية هو فلسطيني. فلسطين حالتنا جميعًا^(٤).

في أعقاب استقلال كل البلدان العربية تقريبًا من الاستعمار، شحنت السياسة الدولية طاقة أدبية بلغت ذروتها بعد كارثة عام ١٩٦٧. وأصبح النموذج السائد هو نوع من الأدب اليائس الذي يعتمد على البحث عن الوجود، والغضب. وكان هناك عدد قليل من الكُتَّاب الذين استطاعوا أن يطرحوا مشروعًا جديدًا دون أن تكون فلسطين في أفق أفكارهم. لكن هذا الأفق، الذي أعطى مجالًا واعتبارًا، كان أيضًا يمثل حدًا، قيدًا. لقد فرض رسالة.

ولأن القضية الفلسطينية هي قضية عربية أساسية، فقد كان هناك تقليد أدبي جديد يتشكل. وكان تقليداً لم يستثن في جوهره النساء، ولكنه جعل شمولهن متوقفاً على التمسك بالقواعد: الرسالة قبل أي شيء آخر. وقد كانت هناك بعض النساء موضع ترحيب (فدوى طوقان وسلمي الخضرا الجيوسى وغادة السمان)؛ لأن السياسة الدولية هي التي شكلت لغتهن. وكانت هناك أخريات لم يلقين الترحيب (ليلى بعلبكي وسميرة المانع وأليفة رفعت) اللواتي كتبن؛ لأنهن كن يملكن تجارب احتجن أن يتقاسمنها وملاحظات حول حالاتهن الخاصة أردن أن يوردها، ولم يتم تقييم هذه التجارب في أي صورة وهو ما يضطر القارئ إلى الغوص في أعماق اللغة بحثاً عن فحواها الحقيقي - أي السياسي.

وسجلت معظم الكتابات النسوية التي حصرت نفسها في المجال الخاص وعياً بأن القدرة على القول هي في بعض الأحيان في مثل أهمية ما يُقال وشخصية القائل. ولقد كتبت هؤلاء النساء انطلاقاً من فرضية، لا يُصرح بها، بأن تجربتهن عامة. لم يكن همهن كسب القبول في منطقة خاضعة لسيطرة الذكور، وإنما مجرد تسجيل صوت. ونادراً ما كانت تسمع هذه الأصوات فيما كان يطلق عليه الميدان العام، فقد اعتبر إنتاجهن لا علاقة له بالواقع؛ إذ كيف يمكن أن يصبح التعبير عن تجربة خاصة مقبولاً خارج حدوده المباشرة؟ وكيف يمكن التوفيق بين ما يبدو أنهما مجالان كل منهما منفصل عن الآخر، بين ما هو خاص وما هو عام، بين الذات والآخر؟ كان ينبغي الاعتراض على الحدود، وإظهارها مائعة ومراوغة، ولم يكن تحقيق إعادة التقييم الجذرية هذه وبناء نظام اجتماعي وأدبي ليتم في صورة عفوية. لقد كان عنفاً ارتكب ضد معتقدات وافتراسات جوهرية.

لقد وفرت الحرب اللبنانية السياق. وكان العنف، في هذه الحالة، يمثل خسارة شاملة للسلطة، لكنه أيضاً قوض الانقسام إلى الخاص والعام، وكشف أن الخاص يمكن أن يكون عاماً، وأن الشخصى يمكن أن يكون كلياً، وأصبح المجال الخاص هو مجال كل شخص، وقد تمثل أدبياً في جهد جماعي للتعبير عن، وبالتالي فهم، عهد الجنون.

كان الإقصاء الأدبي للنساء في لبنان لصالحهن؛ فقد كن متحررات من الوعي الذاتى الآتى من صلب الالتزام بالقضايا. فأصبح من الممكن لهن الاستجابة الحرة المنفتحة لتجاربهن التى كانت أيضاً تجارب كل شخص آخر طالما أن الحرب لم تكن محصورة فى الوكالات الحكومية أو المكاتب أو مقاهى الأرصفة. وكان فى إمكان النسوة أن يؤرخن بتسلسل زمنى أوديسا كل فرد عبر متاهة من الفساد والوحشية دون يشعرن بأنهن مجبرات على اصطناع منطق لسياق المعاناة اليومية. قدمت ديزى الأمير لروايتها فى *نوامه الحب والكراهية*، وهو أول عمل لها عن الحرب، باعتذار يلخص طريقة تناول طرفيات بيروت:

هذه القصص لا تتحدث عن كل ما حدث فى لبنان. هى ليست حرب لبنان الأهلية ولا خرابه ولا قضاياها ولا تياراته السياسية ولا المؤامرات الدولية التى دمرته.

كل ذلك قاله كثيرون، وسيقوله كثيرون. وستبقى دائماً خيوط لم يتحدث ولن يتحدث عنها أحد.

ولكن ناحية أخرى أراها مهمة. قد تبدو صغيرة ولكنها بالنسبة لى كبيرة، هائلة، عميقة، مفاجئة، فتشت عنها وحاولت الكتابة حولها.

هذه الحقيقة الصغيرة الكبيرة هى إنسانية الإنسان.

فى كل ما حدث هنا، أين هو الإنسان فى هذا الخضم من القتال السياسى الحربى العسكرى الدولى البشرى؟^(١)

الإنسانية ودور الفرد فى الحفاظ عليها، هذه قضايا تهيمن على كتابات طرفيات بيروت. شعب بأكمله كان يتم تدميره، أو كان يدمر نفسه، وكانت هناك حاجة لمعرفة من كان المسئول.

ما المسئولية؟ هل هى افتراض اللوم؟ أم رفضه؟ أم هى فعل يرتبط باهتمام المرء بالآخرين؟ أو بنفسه؟ هل يعبر النساء والرجال عن المسئولية بطرق مختلفة؟

تحاول كارول جيليجان، في كتابها المثير للجدل بصوت مختلف (*In a different Voice*, 1982) أن تجيب على بعض هذه الأسئلة، وتصوغ جيليجان رأي شودورف بأن الأطفال ذكورا وإناثا يدخلون مرحلة البلوغ بطريقة مختلفة تماما^(٧)؛ فالأولاد عند البلوغ يميزون السمات الأنثوية للأنثى باعتبارها موضوعا لرغباتهم الجنسية، فيعانون من ألم الانفصال، ومن ثم يدركون وضعهم كأفراد منفصلين. أما الفتاة فلا تمر بمثل هذه الصدمة طالما - كما هو مقترض - أن السمات أنثوية، كما أن الحميمية لا تمثل تهديدا لها، بل إنها تسعى إليها حتى النهاية. ولأنه يكون قد تعلم فصل نفسه مبكرا، فإن أول ولاء ومسئولية للولد يكون:

لنفسه... ثم يدرس مدى مسئوليته تجاه الآخرين
أيضا... ويسعى للبحث عن قواعد للحد من التدخل
وبالتالى التقليل من الأذى. المسئولية فى تركيبته تتصل
بمحدودية الفعل... وبالنسبة لها فإن المسئولية تعنى
الاستجابة، وهى توسيع للفعل وليس تقييدا له. وهكذا
فإنها تدل ضمنا على فعل نابع من الاهتمام أكثر مما
تدل على كبح للعدوان^(٨).

وبتعبير آخر، فإن المسئولية بالنسبة للرجال تعنى عادة أقل ما يمكن من العمل حتى لا يتجاوز حدود شخص آخر، وبالنسبة للمرأة فإنها تتضمن فعلا تقوم فيه بما يتوقعه الآخرون. وبالرغم من أن المسئولية فى كلتا الحالتين تتطلب عدم إيذاء الآخرين، فإنها بالنسبة للرجل تتحقق من خلال تجنب الفعل، أى تأجيل رد الفعل العدواني، أما بالنسبة للمرأة فإن المسئولية تتحقق من خلال اختيار الفعل، أى المبادرة بالاستجابة لاحتياجات الآخرين.

كتابات ذكورية عن الحرب الأهلية

فى إطار هاتين الفكرتين المتعارضتين عن المسئولية تحديداً يمكن تحديد الفرق الرئيسى بين الكتابات الذكورية والنسوية عن هذه الحرب. الرجال يكتبون

عن قضايا، عن السياسة كما لو كانت هي الحرب. أما النساء فقد يتعاملن أيضاً مع السياسة والدين، وهي المادة التي يبدو أن هذه الحرب الطائفية صنعت منها، لكنهن يفكرن فيها بوصفها جانباً واحداً من كل معقد. وتعد رواية عقاد *المستبعدة* (1982، *L'Exisée*) مثلاً مناسباً هنا. فبطلة الرواية نشأت مسيحية، ولكنها مشبعة بالاحتقار لتلك القيم. وبالوقوف ضد تحريمات أبيها، تزوجت مسلماً وتبعته إلى موطنه (وهو مولد من أصل سوداني - إماراتي). ولكن الليبرالي الذي عرفته في بيروت تحول ليصبح أصولياً متطرفاً (ص 111). وتنتظر طويلاً حتى تصبح لديها ابنة، وتصبح هذه الابنة مهددة بالختان. فتهرب، وتعطى ابنتها لأحد معارفها، ثم تقتل نفسها، منسحقة أمام شرور الديانات⁽⁹⁾.

يركز الكتاب الذكور على أسباب منفردة للحرب، مثل السياسة، أو الدين، أو الاقتصاد. وبالرغم من أن رواية توفيق عواد *طواحين بيروت* (1975) كتبت قبل الحرب، فإنها تتنبأ بحالة أدب الذكور الذي سوف يكتب نتيجة لهذه الحرب. يتم تعريف بطلة الرواية منذ البداية بأنها امرأة شيعية فقيرة من الجنوب. وتميمة، مثل كثير من البطلات الأخريات في الأدب اللبناني خاصة ذلك الذي كتبه النساء، تتمكن بذكائها من تغيير مصيرها، فتذهب إلى الجامعة الأمريكية في بيروت للدراسة. ويبدو من المحتم (مع أنه ليس حتمياً جداً في الأدب النسائي!) أن تتورط في السياسة. وفي إحدى المظاهرات ينقذها طالب ماروني. ويقع الطالب في حبها، ولكنها بدورها تقع في حب صحفي ثوري بارز. وهو يدعو إلى الشهادة والخلود البطولي، وهي مصائر جعلتها هذه الحالة ممكنة؛ فكل شخص منغمس في قضية يعي جيداً الثورة ضد العدو الرأسمالي. ولا يستطيع أحد، ولا حتى أولئك الذين يعيشون على هامش عقدة الرواية، أن يهرب من شبك السياسة الراديكالية.

لم يكتب عواد شيئاً منذ *طواحين بيروت*. وقد قال أنه عندما تكبر الحرب بما يكفي لأن تكتب فإنها سوف تنتج ملحمة كبرى، لوحة مكتملة التفاصيل⁽¹⁰⁾.

لكن تلك السلسلة من الصور الأدبية التي التقطت تحت جلد الحرب هي التي تقبض، ليس على رعب اللحظة، وإنما على رد الفعل المستمر على الرعب المتكرر دوماً. فأى ملحمة بطولية سوف تكون كذبة مضاعفة: فهي تتطلب بؤرة

رئيسية تبدو أمامها كافة الموضوعات "الصغيرة" أقل شأنًا وأقل أهمية، وفي الوقت نفسه، فإنها سوف ترسم حدود الشخصيات أسرة للخيال، بسبب ما تمثله وليس بسبب ما هي عليه. فالملحمة، باستعادتها لذكريات الفوضى، وبتجاهلها للاضطراب، سوف تقيم نظامًا: بنسيانها المركزية الذاتية المفرطة والعشوائية اليومية، فإنها سوف تخرع ولاء ومعنى.

في عام ١٩٧٧، نشر إلياس خوري روايته *الجبل الصغير*، وهو اسم تعرف به منطقة الأشرفية، جزء من الشطر الشرقي المسيحي من بيروت. وتتخذ القصة شكل حكاية شعبية تكثر فيها اللزمات المتكررة، مثل: "يسمونه الجبل الصغير. كنا نعرف أنه ليس جبلاً وكنا نسميه "الجبل الصغير" (ص ١٠ و ٢٢ و ٢٣). كذلك التكرار الحرفي مثل مشهد البحث عن "ناصر والشيوعية الدولية بين أوراق الراوى وكتبه".

الالتزام، هو الدافع الأسطوري لإلياس خوري، وذلك على الرغم من أنه كان قد أعلن أعمال سعيه لنشر الأيديولوجيا بين الشباب الذين شكلهم "العصر المادى الحاضر" (ص ٤٤). وتوضح الرواية حكايات تاريخية حول كيف أدخل المسيحيون الصناعة والرأسمالية إلى الجبل الصغير، موطن أعداء الفلسطينيين. وقبل وقت طويل كان الجبل الصغير مكانًا مسالماً ونزيهاً. ثم وصل بعض رجال العصابات. وفي أحد الأيام كان التصوص يحاولون الهرب بصيد ضخم، والأهالى يطاردونهم. وحين يشعر التصوص باقتراب مهاجميهم يتركون المال ويهربون، فيتوقف الناس عن تعقبهم وينتقلون المال وينسون المجرمين. لكن "منذ بدأ هذا النوع الجديد من السرقة، بدأت عملية انحذار الناس" (ص ١٦).

المسيحيون، وخاصة المارونيون، متعطشون لسفك الدماء، أما الفلسطينيون وحلفاؤهم فليسوا كذلك. ويغزو بعض رجال العصابات ديرًا كان فيه قسيسان يرتعدان خوفاً. كان القسيسان وهما رجلان فرنسيان داعران يطلبان جينة فرنسية مع النبيذ الفرنسي الذى زودهما به رجال العصابات - كانا قد جاءا إلى لبنان بعد الحرب العالمية الأولى. وقد أوحيا بأنهما جلبا معهما إلى لبنان "بلاد لامارتين"، مهمتهما الحضارية (ص ٤٠ و ٤٣). وقد قصد بهذين القسيسين الشرهين اللذين يسيل مخاطهما تمثيل الثقافة الفرنسية التى تبناها المسيحيون اللبنانيون، وخاصة

المارونيين، بشغف. وبرفضهم تراثهم الخاص، فقد تركوا مساحة خالية يمكن للمستعمرين أن يملأوها بروحانيتهم ويملكوها بسبب حضارتهم: نحن أمة بلا حضارة" (ص ١٢٢، ١٥٨-١٥٩). ومرة تلو المرة، يسأل القسيسان أعداءهما المتعاطفين لماذا لم يفعلوا ما قد يفعله الكنائسيون. وكانت الإجابة: "الحرب شيء وقتلكما شيء آخر" (ص ٤٦).

إن التقسيم الثنائي الحاد الذي يقدمه إلياس خوري للقضايا والأحزاب هو نتيجة الاعتقاد بأن هذه الحرب كانت ثورة، لها أيديولوجيا، والأيديولوجية هي مبرر استمرارها:

لا يمكن أن يلائمنا إلا السجن... حسن! الثورة تبدأ في
السجن... العدو يتقدم. يحاول التقدم، لكننا نقف على
القمة مثل الآلهة. لا نتزحزح. نتقدم ببطء... ونحن لا
نزال كذلك. نعود إلى الذكر يات نروي حكاية السجن!
(ص ٩١-٩٦).

حين يقدم خوري تكهنه الكئيب بأن هذه الحرب قد تكون مقدمة لحروب أخرى، يشعر القارئ بالأمل في أن هذا الاحتمال سيتحقق لأن هذه الحرب أصبحت "حرباً عادلة"، وأنها يجب أن تخاض حتى ينتصر "الحق": "إذا لم نمت نستطيع أن نقيم حروباً أخرى، وربما تكون أفضل من هذه الحرب". هذه الحرب جيدة، ولكن قد تكون هناك حروب أفضل (ص ١٥٤).

الثورة الدائمة ضرورية لتدمير بيروت... عاهرة الغرب والرأسمالية، رمز الفساد. لكن الشر ضرب بجذوره بحيث يحتاج جهداً كبيراً لاجتثاثه. وبعد أن ظن بطل الرواية أن بيروت قد دمرت، أدرك أن التدمير كان سطحيًا: "وإن القضية قد تحتاج إلى حروب جديدة" (ص ١٦٤-١٦٩). المهم هو البقاء [على قيد الحياة]، ولكن البقاء لم يكن إيجابيًا، لبناء مجتمع جديد، مثلاً، بل سلبياً، لضمان الدمار الكلي للمدينة. فما كان "جوهرياً هو أنه ستكون هناك مرة مقبلة" حتى "يصبح الفقراء أسياداً. والأسياد القدماء يبقون أسياداً لكن دون خدم". ولكن إلياس خوري سرعان ما يخفف هذا السيناريو المتفائل مصرحاً بأنه: "ليس المهم أن تنتصر، المهم شيء

آخر، المهم هو أن نعيش الحياة كما هي. نقاتل! ونموت على قمة الجبل" (ص ٤٩). وبالرغم من أن هدف الحرب/ الثورة هو الاشتراكية، فإن هذا الهدف على الأقل في الوقت الحاضر غير ممكن التحقيق. ومن هنا تأتي مقولة خوري المتحدية: "هذه الحرب لن تنتهي" (ص ٥٥).

وبتهم خوري الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية بالإخفاق في فهم العلاقة بين الدين والدولة، وبذلك تصبح غطاء "للشيوعية والإلحاد" (ص ٤٢). كل دين، وخصوصاً ذلك الذي يعتنقه العدو، لابد أن يكون قناعاً لأهداف سياسية؛ فهو يتغاضى عن رأسمالية عسكرية تستهدف الضعيف والفقير: "القصف لا يصيب إلا بيوت الفقراء" (ص ٧٢).

غير أن الحروب التي يشنها السياسيون ملتفة بعباءة التبرير الديني هي حروب فوضوية. المطلوب هو الحرب النقية، الثورة المؤسسة داخل نظام (ص ٧٦). لقد طال انتظار هذه الحرب/ الثورة لمدة ٣٠٠ عام (ص ٨٠). ألم يكن القرن السابع عشر بداية انحطاط السيادة الإسلامية على العالم وصعود الغرب من خلال الثورات العلمية والصناعية والديمقراطية؟ لقد كانت هذه الثورات هي التي فرخت القيم الفاسدة التي تبنها اللبنانيون المسيحيون وخاصة المارونيين. أما أولئك الذين يحاربونهم فيعلمون أنهم يحملون عبء ثورة حقيقية. وعلى المستوى السامي، فهم آلهة، وعلى المستوى الدنيوي فإنهم أبطال/ فدائيون (ص ٩٥، ٦١).

وبتعبير آخر: كانت الحرب الأهلية هي نهضة المضطهدين ضد قامعيهم، الجنوب ضد الشمال. كانت تجسيداً محلياً لثورة تروتسكي الدائمة. الدين والسياسة والتلويحات الطائفية والانفلات الجنوني للعواطف الذي لا يمكن كبه إلا بمصلحة فردية، كل ذلك يمكن أن يجد نظاماً في حرب نقية، ثورة عالمية اختارت لبنان أرضية تحتضنها وتتميها. ولبنان هو النموذج الأمثل؛ لأن فيه العديد من القسوى المتعارضة، ومن الممكن الحفاظ على ثورة دائمة دون قيد، واتخاذ العديد من المظاهر المميزة. فالفلسطينيون وحلفاؤهم هم الأبطال، أبطال الثورة، أليسوا هم، من دون الناس جميعاً، الأكثر تعرضاً للاضطهاد؟ ربما، لكنهم أيضاً الحراس الرمزيون والمخلدون للخرافة الذكورية الخاصة بالحرب.

وكاتب آخر، هو حليم بركات، يرى أن الحرب اللبنانية تملك اتجاهات ثورية
غالبية. في روايته *الرحيل بين القوس والوتر*، يكتب حليم بركات:

للزمن حرب. حروب الشعوب للخروج من الجحيم
الذي وضعها فيه الطغاة ولا تنتهي. الحرب حب. الحب
حرب. المرأة حرب. (ص ١٧٦)

نائل شاب عراقي ثوري، جاء إلى لبنان للعمل مع حركة ثورية سرية. قاتل
في بيروت في الجبل وفي الجنوب (ص ٣٦). كما جرب حظه مع الفلسطينيين الذين
كانت له فيهم آمال عظيمة، آمال ترجمت آنذاك إلى آمال للعرب كطليعة لهجوم
الجنوب ضد الشمال (ص ١٣٦). وعند الإشارة إلى صديق ثوري يقول نائل إنه:

يرى الحضارة الغربية حضارة استعمارية تخنق العالم.
ويرى حضارة مجتمعه حضارة ساقية تغفل الإبداع
وتمنع التكون وتمجد الفقر وتسحق الكبرياء وتحول
الإنسان إلى سجادة صلاة للملوك والسلاطين والقضاة
والتجار (ص ١٢٤).

ولكن حليم بركات، بعكس إلياس خوري، لا يعتبر أن للحرب توتراتها
ودوافعها الضمنية التي يمكن أن يتفهمها فقط أولئك الذين حققت الحرب طموحاتهم
الشمولية؛ فهو يميز وجود عناصر فردية ثورية، ولكن ضمن إطار فوضوي.
ويبدو هذا أكثر وضوحاً لدى مقارنة الحرب بقصة من "ألف ليلة وليلة". يدخل
صياد أحد الكهوف، فيجد فيه فجوة مليئة بالعسل، فيجمع بعضاً من هذا العسل
ويأخذه إلى المدينة حيث يبيعه لأحد التجار. وفيما كان يخرج العسل يسقط بعضاً
منه على الأرض. فتحط ذبابة على العسل، ويحط طير على الذبابة، فتشب قطة
التاجر على الطير، ويثب كلب الصياد على القطة، فيهاجم التاجر الكلب، ويهاجم
الصياد التاجر. والصياد والتاجر لكل منهما قرية، وتسمع كل قرية بالحادثة
فتقتلان وتقتلان حتى تقتل منهم أعداد لا تحصى. (ص ٢٧٥)

الحرب ثورة لا يرتقى المدافعون عنها دائماً إلى مستوى التحدي. فقط
حيث استنفذ الهادي أخيراً، في *الرحيل*، جميع الاحتمالات الودية التي وفرتها له

مجموعة من أصدقائه في مصر تغيرت أولوياته، وأصبح مستعداً للعودة إلى لبنان ليكتشف السبب الحقيقي الذي اندلعت من أجله الحرب (ص ٢٨٢). ويسخر بركات من نائل، الثوري الميال إلى الغزل، الذي كان شديد الاهتمام بالانطباع الذي يمكن أن يتركه موته المحتمل على أصدقائه، وخاصة على زوجته، التي كانت دائماً تعتبر نشاطاته السياسية طفولية. وبعد معركة بطولية، كان سيكره أن يعرف أنه مات في فراش عشيقته (ص ٣٣٥).

قد تكون الحرب تعبيراً عن ثورة، لكن هناك قليلاً من القادة، إذا وجدوا، يستطيعون حمل الراية والهجوم على العدو.

كما ترى رواية اندريه بيركوف حرب الآخرين (*La Guerre des Autres*)، الحرب الأهلية اللبنانية ثورة، لكنها ثورة بوصفها صراعاً مخادعاً للذات يبالغ في تصويره المثقفون حول العالم. ترسم هذه الرواية الحرب الأهلية بوصفها حرباً عالمية، ثورة عالمية، وبالأخص، فوضى عالمية. تصف الرواية حياة إريك لينتية، وهو يهودي عربي فرنسي، في باريس وبيروت خلال المراحل الأولى للحرب. ومنذ الصفحة الأولى يعلن إريك في صورة درامية "ها هي الحرب الثالثة [العالمية، كما يفترض] قد بدأت. أستطيع أن ألعب دور الإله، لأنني الوحيد الذي بقي حياً..."^(١١).

لقد سبق نمو إريك حماسه الثوري، وما الرواية سوى تذييل لثورات الآخرين الضالة. (مثلاً، ص ٢٥) وفؤاد على سبيل المثال:

ملتزم تماماً: هذا طيب للغاية، أنت يساري، طبعاً. مزيد من الشمبانيا؟ أن تبلغ العشرين دون أن تكون شيوعياً معناه أنك بلا قلب، وأن تبقى كذلك حتى الأربعين فأنت بلا عقل، ها ها ها (ص ٢٩).

وتسخر امرأة باريسية من صديقها:

في أربع جمل وثلاثة أقداح من القهوة فسر التاريخ، مصيره وتعرجاته... قضينا ثلاثة أشهر ونحن نلعب

السيد المتشوق والتلميذ العبد... تحدث عن صراع الطبقات والسعادة، والأفكار الجديدة وأنا طرحت أسئلة (٦٠-١، ٦٩-٧٥).

لم ينج أحد، وخاصة "صالون ٦٨" الذي عاش لمدة شهرين في فنادق فخمة في هافانا قضى فيها عطلات "حمرأه" رائعة (ص ٧٣)، ويوجه سؤال لأحد الثوريين: "كيف وأنت أحد منظري الصراع حتى الموت ضد العدو الطبقي تمضي عطلاتك بجانب حمام سباحة قرب سانت بول دي فنس؟" فيجيب "إن الثورة الحقيقية ستكتمل تحديداً عندما يشيد كل مواطن حمام سباحته الخاص"، وكان استدراك إريك "التفكير يساراً، والعيش يميناً" (ص ٨١).

الثورة المثالية تفوق إمكانات مثل هؤلاء الأفراد. إن ثوراتهم المزعومة هي حروب شوارع، وما الحرب اللبنانية سوى صورة مصغرة لمثل هذه الثورة. إنها أداة لتحقيق مطامع خارجية، ومثل هذه الثورات إنما تتسبب في مزيد من الاستغلال للمضطهدين الذين يخدعون أنفسهم بأن سيطرتهم محكمة:

المسئولون حقاً عن هذه القذارة التي اعتبرها بعض المتخلفين من تجار الكلمة ثورة... هم الصينيون، والعرب، والكوبيون، والصهاينة، الكيه. جي. بي، والسي. آي. إيه، والبلجيكيون، والسويسريون، كلهم اتحدوا لتدمير مصير بلادنا الخالد. (ص ١٢١)

الفرد في هذه الحرب عاجز، مضطهد ولا مجال أمامه لادعاء تولى المسؤولية، طالما أن هذه الحرب هي مجرد جزء من فوضى عالمية وهي العنصر المثير للشفقة في ثورة فاشلة:

شمس مسلمة وسماء مسيحية، بحر مسلم ورمال مسيحية، دم مسلم وبشرة مسيحية، أسنان مسلمة وألسنة مسيحية، أجساد مقطعة، مشوهة، مقطوعة الرؤوس، معذبة، أجساد ماى لاي وأوشفيتز، ما حدث في سيبيريا

وبابى يار وظفار وتشيلي(*) . أجساد فى كل مكان.
(ص ١٦٦)

كتابات على درج ملوث باليراز والبول، تقول: "كتيبة كاسترو مرت من هنا"
و"مجموعة جيفارا كانت هنا" (ص ١٧٤).

ومثل خورى، يرى بيركوف الدين قناعًا لتطلعات سياسية.

ما أشد التباين بين هذه الرواية وروايتى خورى وبركات، ولكن بيركوف
أيضاً يتناول الحرب بعبارات الثورة، الثورة السلبية. وهو يقول إن الثورات كافة
كانت زائفة، ومعظمها أخفق وفشل، وإن لبنان ليس أكثر من تنويج لكل هذا الزيف
والإخفاق. هذه الرواية، بعكس أعمال طرفيات بيروت، لا تحاول أن تفهم لبنان
على أنه شئ خارج السياق الطبيعي للنزاع والعنف المنظمين. ومثل أعمال غيره
من الكتّاب الذكور فإنه يختزل لبنان إلى نموذج. ورغم أن النتائج أكثر إقناعاً، فإن
النواقع هي نفسها. فالعرب هي شأن الآخرين، الآخرين المضللين. ومن ثم، فإن
إريك لاتنبيه يغادر بيروت ليلقى حتفه عند محور المتحف، على الخط الأخضر
الذى يقسم شرق بيروت عن غربها.

فى مقدمة رواية غالب حمزة أبو الفرج، *واصترقت بيروت* (١٩٨٣)، يقول
بكرى شيخ أمين إن الرواية تتقصى مختلف الجماعات الدينية والسياسية التى
اشتركت فى الحرب، وهى تتناول أيضاً الفلسطينيين، الذين يشار إليهم بوصفهم
ضيوف الشعب اللبنانى. وفى النهاية يكتب أمين:

(*) ماى لاي (May lai): قرية فيتنامية اشتهرت بسبب المنبحة التى ارتكبتها الجنود الأمريكيون فى ١٦
مارس ١٩٦٨؛ حيث اجتاحت فرقة أمريكية هذه القرية وقتلت ٥٠٠ من سكانها العزل، وانتشرت أنباء
الفضيحة فحوكم قائد هذه الفرقة وحكم عليه بالسجن مدى الحياة فى ١٩٧١، ولكن الحكم تم تعديله بعد
قليل وأفرج عنه فى ١٩٧٥. أوشفيتز (Auschwitz): يطلق هذا الاسم على معسكرات التجميع الألمانية
لليهود، والتى تعتبر جزءاً أساسياً من الهولوكوست، وقتل فيها مئات الآلاف من اليهود على أيدي
النازيين. بابى يار (Babi Yar): منبحة ارتكبتها الألمان فى روسيا بالقرب من كييف فى عام ١٩٤١،
قتل فيها ما يقرب من مائة ألف يهودى، ولمداراة المنبحة، كلف الألمان عنداً كبيراً من المساجين
(٢٢٧ سجينا منهم ١٠٠ من اليهود) بإزالة الآثار، ولكنهم حاولوا الهرب، ولم ينجح فى الهروب سوى
١٥. (المراجعة)

وأبرز المؤلف بصراحته المعهودة دور الاستعمار
ورببته إسرائيل في هذه الأحداث. (ص ٥)

تحاول هذه الرواية استعادة "الوضع" السابق وإعادة تصويره على شكل
حرب عادلة. لقد كان الأمر دوماً هو التضاد بين الإمبريالية (ممثلة في إسرائيل)
والعرب (ممثلين بالفلستينيين) (ص ٦).

هذه الرواية مقالة طوباوية، تتجاهل عمداً حقائق الحرب. فيبيروت امرأة
جميلة عمرها ١٠٠٠ عام، وهذه أداة استخدمت لتقديم شخصيات سياسية ومواقف
وفروض شخصية. الحل للحرب، وهي التكملة المنطقية للحروب العربية
الإسرائيلية، هو أن يتحدث اللبنانيون بصراحة وانفتاح مع بعضهم البعض ثم مع
الفلستينيين. وحين تترسخ هذه الثقة يمكن للبنان أن يشفى من عقمه الذي حال حتى
الآن دون ولادة زعيم يستطيع أن يوحد الجمهورية الهشة (ص ٤٢-٤٣). ولكن
كيف للبنان أن يعيش مع عدويه التوأمين: الصهيونية والشيوعية الدولية؟
(الصفحات ٥٢-٦٠، ٩١، ٩٦، ١٢٨) "يجب التفكير في تأسيس المجتمع المثالي
على الأرض اللبنانية!" (ص ٨٣). الدولة الصهيونية مسئولة. اللبنانيون
والفلستينيون شعبان طيبان يستطيعان العيش سوياً في انسجام تام. فيبيروت:

عرفت من خلالها من الذي يحبها ومن يكرهها. وهي
اليوم قادرة على حب من كرهها وتكريس كل شبر
من أرضها لأولئك الذين أحبواها... لقد امتحن الله
قدرات هذا الشعب وتحقق من إيمان الأكثرية الصامتة
التي تعيش على أرضه وتحت سمائه، وهي اليوم تريد
من هذه الأكثرية الصامتة أن يعلو صوتها ويرتفع.

وبعد أن تعلمت الكثير، تستطيع بيروت في النهاية أن تطلب من الله أن يغفر
للبنانيين: فهم لم يكونوا يعرفون ما كانوا يفعلون: لم يميزوا، ويركزوا على العدو
الذي كان خارج مجتمعهم وليس في داخله. (ص ١٣١-١٣٣)

كانت الحرب ثورة من نوع ما: كانت معارضة لقوى معروفة، كانت
محاولة للتعرف على عدو من شأن هزيمته أن تشير إلى بداية عصر جديد. وفي

مجموعته القصصية التي حملت عنوان الحرب الصادرة عام ١٩٧٩، يرى خضر نبوه البطولة في شاب فقد ساقه، مشوش الذهن تجاه الحرب، ويحاول أن يحدد المسؤولية والذنب.

في هذا اليقين الضمني حول مسؤولية الآخر وجرمه يكمن شعور الكاتب بالأمان. إن ما يهم هو الشجاعة والبطولة، فالشاب مبتور الساق مقاتل نبيل، يوبخ نفسه على إقحام الشفقة على الذات في وقت يعاني فيه الآخرون أكثر منه بكثير. ينبغي أن يكون مستعداً للقتال ثانية، ولكن عليه في الوقت نفسه أن ينسى الحرب - تحمل واحدة من القصص عنوان "قل للأولاد أن ينسوا الحرب".

قاتل أو انس، ولكن كيف تنسى عندما يكون العنف متواصلاً، وإذا ما استمرت الكارثة لشهر آخر فإن الناس سوف يبدأون في أكل بعضهم بعضاً؟ هذا إذا عاش شخص هذه المدة؟" وهو لا يشرح كيف يعيش الناس، وبدلاً من ذلك فإنه يمسك بلحظات اليأس بطريقة يضيع بها شعورهم بالتبذل. أما الخيال واليأس فإنهما يصاغان في بوتقة رفض عنيد لمواجهة حقيقة الحرب كعملية وتأثيرها الشامل. (ص ٦٣-٦٧).

وفي "العوضيون لم يدمروا بيروت" يواصل شخص سكير إصراره على أنه ليس هو من دمر بيروت. وعلى العكس، فإنه جرب معها "اندماجاً وثنيًا" في نروة النشوة. ويرمز السكير لحالة فقدان الحس التي يعاني منها كل من عاش الحرب؛ فهو يرفض المسؤولية ويتبجح بتطلعاته الشخصية للمدينة. لقد دمر نفسه لكي..

يصبح نهرًا... نهرًا يغسل أولئك الذين دمروا بيروت
وأولئك الذين شاهدوا دمارها (ص ١٩).

وفي رواية المظلة والملك وهاجس الموت (١٩٨٠) يعول يوسف حبشي الأشقر على الأسباب، أو الاقتار إلى الأسباب، الكامنة وراء "الوضع". وتتردد باستمرار، على مدى ٢١٨ صفحة هي صفحات الرواية، كلمات "الحرب"، "الرصاص"، "الانفجارات" و"الهروب". وبمجاورته المستمرة بين "الحرب" و"الهروب"، فإن الأشقر يركز على فكرة أن الهروب إلى العنف المتقطع، هو الحرب. إن الحرب هي مجموع حالات تفجر العنف. وحين لا يكون ثمة عنف

فليس هناك حرب. ولا يستطيع الأشقر أن يرى "طبيعية الحرب" بوصفها وجودًا "فى الحرب". وحين ينتهى العنف فإنه يرتاح؛ لأن الحرب انتهت، ليصدم مجدداً "بعودة" ما كان هناك دوماً. من المسئول؟ من العدو؟ لقد عرف أن "المتحاربون" ليسوا هم الأعداء الحقيقيين. العدو الحقيقى لم يحارب بعد" (ص ٥١)، لقد كان هناك عدو بانتظار التعرف عليه.

من المثير أن نلاحظ أن النساء المتتبعات لعملية الحرب يستخدمن الفعل المضارع أكثر من الكتاب الذكور. والواقع أن يوسف حبشى الأشقر يستخدم الماضى التام حتى وهو يشير إلى المستقبل. فليس هناك مستقبل يمكن تصوّره إلا وهو نتيجة سلبية للحاضر/الماضى. إن خطابه الخاص لا يتسع للتغيير؛ لأن كل شيء متجذر فى الماضى. ولكن هنا تحديداً يمكن أن يحدث تغيير؛ فالماضى يخضع للحاضر، وهو فى حركة دائمة. وطالما كان فى استطاعة الكاتب أن يرى التغيير معكوساً - "المستقبل لم يتغير" - فإن الأمل ضئيل فى إعادة تشكيل المستقبل.

وترى رواية إلياس خورى الثانية *أبواب المدينة* (١٩٨١)، الفرد المشوش العاجز. إنها قصة رجل يحاول الحصول على إذن لدخول مدينة. والرواية أرقى فى طريقة البناء من *الجيل الصغير*؛ فالإحجام والجنون والنقلات المفاجئة والتشظى تعطى إحساساً بالذهول وفقدان الاتجاه. وتصبح الأشياء على غير ما كانت تبدو. وحتى الأصوات يمكن لمسها، بل ويمكن شمها أيضاً (ص ٤١، ٤٦-٤٧، ٨٧، ٨٩، ١٠٧) الأفعال المساعدة الخاصة بالرغبة والمحاولة غالباً ما تتكرر، وفى النهاية تستخدم دون أن تصحبها الأفعال الأساسية.

الراوى الذى يعرف بأنه الرجل، يذكر بشخصية كافكا، جوزيف كيه. تقابله مجموعة من النساء البيضاء الجميلات اللواتى ينشئ معهن علاقات ضبابية لزجة (ص ٥٨-٧٨)، ويمر ذاهلاً عبر بوابات، ويفقد طريقه فى شوارع أشبه بالمتاهة. ثم يجد دليلاً، ثم يفقده. وخلال ذلك ينوب الأبيض والأزرق اللذان كانا منتشرين فى كل مكان، ثم يقويان، ثم يعودان للنوبان ثانية. إنها هلوسة مطولة يدور انبطل خلالها، يشعر بانفرحة حيناً، وبالقرع أحياناً:

عندما جلس الرجل بين النساء السبع أحس بسعادة غامرة. الآن أصبح في مكانه أن يسأل...؟ مد أصابعه نحو البيضاء. [في إشارة إلى وجه المرأة] مد يده وصرخ ثم أزال شيئاً لزجاً عن أصابعه، ثم سقطت الوجوه على الأرض وعلا نحيب النساء، وتدفق البياض فوق الرمال. (ص ٢٧).

مثل هذا التشظى يقول الكثير عن الرواية، ومن خلاله يبدأ القارئ في تمييز نسق ما؛ فالتشظى في *الجبل الصغير* يتم وصفه، ويستخدم لجعل هول الحرب أنيًّا:

وأنا أرى وجهي يتساقط في الطريق. تأكلني المعادن السوداء، ويتدحرج صوتي وحيداً يمتد إلى حيث جنث أصدقائي التي تدفن في مقابر جماعية. المعادن السوداء تأكلني، الأيدي التي ترتفع لا تلوح بالرايات بل تمسك الموت. المعادن في الطريق والخوف وقوارير الغاز الفارغة والجنث وعلب التبغ المهرب في الطريق (ص ٢١-٢٢).

وقفت وتقدمت نحوي. أمسكتها من يدها، فسقطت على الأرض وانكسرت. وامتألت الغرفة بالشظايا. انحنيت عليها ألممها، بدأ الدم ينزف (ص ١٤٩).^(*)

وفي *أبواب المدينة*، يصبح التشظى جزءاً من دائرة التحلل وإعادة التشكيل الخاصة ببحث الراوي. حتى اللقاءات الجنسية تتحلل عند لحظة الاكتمال. (ص ٥١)

المدينة - هل هي بيروت؟ - دائماً على حافة الاستيعاب. الرجل هو الخيط الذي لا اسم له الذي يجمع مشاهد الحالة النفسية معاً، ويصبح عرضة لفقدان ذاكرة يختزله إلى عجينة في أيدي نساء ينتحبن على قبر ملك لألف سنة. إنه تحت رحمة هذه المخلوقات التي لها أسماء هي رتب تتطابق مع الترتيب الذي التقى فيه بكل

(*) اضطررنا لترجمة النص الإنجليزي بكل أسف، لصعوبة الحصول على نسخة من الأصل.

منها. وفي المشهد قبل الأخير نرى الرجل المشدود محاطًا بمخلوقات بيضاء نقيّة، مهتدة، تنفث الشر، وترقص مع النساء. (ص ١٠٠-١٠١).

هذا ما آلت إليه الحرب: دوامة خارج السيطرة من الأصوات والروائح والمشاهد، الفرد فيها يشعر بالغربة عن كل شيء، محكوم لا بأن يفهم ولا بأن يفعل، وإنما بأن يقع عليه الفعل. الإيمان بقدرة الفرد على الفعل وهم، وفي النهاية، تبدو الأثني الأخيرة وكأنها تتحول إلى والدته. لكنه لا يتعرف عليها. أعلنت أنها كانت في انتظاره، لكن الوقت تلخر الآن للغاية. لقد انتهى كل شيء (ص ١٠٤). لو أنه فقط أتى حين كان من المفترض أن يأتى، لكنت قد أخذته إلى حيث كان من المفترض أن يكون قد ذهب:

لو فقط... لو فقط.... وهكذا تنتهي القصة بحريق وبيحر يغطي الحريق،
والمدينة وبواباتها والجثث التي تطفو على سطح البحر.

كل ما تبقى من المدينة أصوات تتحب

تتبعث من أحشاء سمك وتشب إلى أعلى حيث لا
يستطيع أحد سماعها. (ص ١٠٩) (*)

هذه حكاية كئيبة من حكايات الأسباح يسردها رجل لم يقص حكايته على
أحد؛ لأنه لم يكن يعرف أنها جديرة بالمرد. لم يكن يعرف...

"أن الأشياء التي تحدث يمكن أن تروى لأي شخص...
لم يستطع أن يتذكر كيف بدأت قصته لأنه لم يكن
يعرف. لقد وجد نفسه وسط القصة، ولم يكن قد سأل
نفسه كيف بدأت. كان مشغولا بنهايتها. وعندما جاءت
النهاية اكتشف أنه لا يعرف النهاية أيضًا، وأن الآخرين
لم يعرفوا النهاية لأن النهاية لم يكن ممكنا معرفتها،
لأن النهاية هي النهاية" (ص ٦). (**)

(*) هذه ترجمة للنص الإنجليزي.

(**) هذه ترجمة للنص الإنجليزي.

وبتفكيره فيما وراء الحاضر حتى النهاية كان قد فقد الحاضر والمستقبل.

ومع أن إيقاع هذه الرواية يتباين مع معظم كتابات الرجال عن الحرب اللبنانية، فإن رسالتها هي نفسها في الأساس. المؤلف وحزبه بريئان، وثمة طرف آخر هو المذنب، ومن ثم هو المسئول.

الطرف المذنب في الأعمال السياسية الصريحة هو الإمبريالية، والبريء هو حزب الراوى، وهو عادة فلسطيني التوجه. فالالتزام من خصائص التقليد الأدبي العربي الحديث. وقد وجد أتباعاً متحمسين في العديد من كتابات الرجال عن الحرب الأهلية اللبنانية. وفي الأعمال الأكثر هروبية، فإن الطرف المسئول لا يمكن تحديده، وربما لا يمكن معرفته، لكنه دائماً آخر.

وفي كتابات الذكور فإن وصف العدو سياسياً بالفاشية أو الشيوعية... إلخ، أو وصفه دينياً أو اقتصادياً، يبرى الراوى. وبتسمية الآخر فإنه يضع نفسه في موقع أخلاقى سليم، فوق أولئك المخطئين، وضدهم^(١٢).

جرمة خداع الذات

عند بحث كتابات طرفيات بيروت، سوف يجد القراء نغمة مختلفة جداً. ومن المؤكد أنه، في بعض هذه الكتابات، يتحدث أبطال الروايات الذكور بنفس لغة الكتاب الذكور. وعلى سبيل المثال، في رواية إتييل عدنان *ست ماري روز*، يقول أحد الرجال عن الحرب:

سوف تكون نظيفة وواضحة. سوف يكون هناك منتصر ومهزوم، وسوف يمكننا أن نتكلم، وأن نعيد إعمار البلد من منطلق جديد. (ص ٣٣، ٣٧)

ستكون النتيجة نظيفة وواضحة؛ لأن هذه الحرب ليست قذرة، إنها حرب عادلة^(١٣). فهم، المسيحيون، كانوا مع الحق الذي لا مرأى فيه. وكل الذين ضلوا سوف يعاقبون. وقد وصف الرجال الأربعة الذين أتوا "لإعدام" ماري روز أنفسهم

بأنهم "قضاة" (ص ٦٦). كان لديهم حس قوى بالأخلاق، التي باسمها تقصر إتييل عدنان، على القارئ قصة أشع عنف يمكن ممارسته. فيما كان منير، الأشد ميلاً إلى الابتعاد عن الدين، هو الأكثر إجراماً بشكل ما:

لم يطبعه العنف بطابعه: الجريمة، التعذيب - استطاع
أن يتجنب أن يكون طرفاً في أي منها. وفوق كل ذلك،
أن يفقد الشعور بالمسئولية تجاهها. لقد بقي ذلك الصبي
الثرى في أكمل صورة. (ص ٧٤)

لم يكن منير ليقبل أن يكون حزبه مسئولاً عما حدث؛ فلبنان هو بلدهم على أية حال. أجابت ماري روز قائلة: "ومنذ متى يضعك مجرد كونك في الوطن فوق الأخلاقيات؟... الأخلاقيات هي العنف" (ص ٥٥). وقبل قليل من إقدام "القضاة" على قتل ماري روز، اتهمها أبونا إلياس (راهب) برفض...

النبيل الذي يربطنا معاً. التفاني الذي يبديه رجالنا الذين
يموتون من أجل حزبهم، فعل الحب الأخير الذي يبذونه
من أجل رفاقهم. (ص ٩٤)

كان يعتقد بأن الحرب كانت وسيلة لغاية، وأن هذا انصار للجانب الذي يفتون معه. كان العنف مبرراً.

لكن ست ماري كانت تدعو إلى شيء آخر: إنهاء العداوات انقبلية والولاءات العمياء والاعتراف بحقيقة أن كل فرد هو جزء من التاريخ. وقالت لمنير "لو أنني انحزت - بكل ألم - إلى جانبهم ضدكم، فهذا لأن استمرار بقائنا يعتمد على بقائهم" (ص ٥٦). إنه صوت أنثى لم يُسمع من قبل: طالما أن المسئولية قد رفضت، فإن القبلية سوف تواصل إنكاء نيران الحرب.

وفي "وجهان وامرأة واحدة"، وهي قصة قصيرة من مجموعة الطاولات عاشت أكثر من أمين لنهي سمارة، تتعلم البطلة لأول مرة أن تفكر بنفسها. وهي تتأمل في تصرفات زوجها الثورية قبل هروبه إلى باريس. لقد كانت لديه مكتبة مليئة بالكتب ذات العناوين الجميلة الرنانة التي لم يقرأها أبداً (ص ٩٧-١٠٠).

استخدم الرطانة الماركسية للتأثير عليها؛ فمثلاً عندما كانت تعمل في المطبخ كلن يدعوها "البروليتارية الجميلة". ولكن عندما قامت الثورة المزعومة، هرب. الكلمات لا تعنى شيئاً: الأفعال هي التي تعنى كل شيء.

ومع أن تناولها للموضوع مختلف، فإن حميدة نعنغ في روايتها *الوطن قس العيين* تسخر هي الأخرى من الرجال الثوريين. وعلى سبيل المثال فإن أحمد اعتاد على...

التحدث عن هيغل ويسكر، عن تشي ويسكر، أحمد هو
المأساة العربية بكل صورها (ص ١٠٨).

وفي *أطفال أبريل (Les Enfants d'Avril، ١٩٨٠)*، تشخص نهاد سلامة
الحالة بدقة:

أبريل [الشهر الذي اندلعت فيه الحرب] أجهضهم
جميعاً. ومن أجل التباهي، اتخذوا أسماء كما يتناول
الشخص حبوب الدواء: تقدميون، يساريون، فاشيون...
ولكن صدقني كل هذه الصفات ليست سوى حفنة ملح
في تاريخ لبنان (ص ٢٢).

ومرة ثانية، في رواية أمية حمدان *الأزرق القالم مع الريح*، يرى الرجال
الحرب ثورة انتهت نهاية مرة. (ص ١٢٥-١٣٧، ٢١، ٥٠، ١١١-١١٣، ١٥١).

ومع أن ضياء القصبجي قد حددت العدو في *أنتم يا من أحبكم*، فإن ذلك يتم
بتعابير على مستوى عالٍ من المجازية والرمزية. وبطلة قصة "الإزعاج قد يأتي
من المريخ"، تستقبل، مترددة، امرأة من المريخ وتقدم لها طعاماً. وتقبل الضيفة
الطعام ثم تلقيه على مضيفتها، التي لا تفعل شيئاً. وعندما يقتحم المكان مزيد من
أهل المريخ، يضربون المضيضة ويرحلون، وتقول المضيضة متألمة:

قلت لنفسي إن تعليمي وثقافتني لن يساعدا في مثل
هذه الظروف. فحتى لو عرفت كل لغات العالم، فكيف
لي أن أتعلم لغة المريخ؟ (ص ٣١).

لقد رُسمت صورة الضيفة ناكرة الجميل بوضوح، ولكنها تجسدت على أعلى مستوى في المواجهة بين امرأتين لا تستطيع كل منهما فهم الأخرى. من الواضح أنه وضع يجب التعامل معه من قبل هاتين المرأتين، ولكن الآخرين يتدخلون بعنفهم غير العقلاني. لم يكن رد فعل المضيفة عنيفاً - وتحملت إلقاء الطعام عليها. وبينما كانتا في الغرفة وحدهما كان عليهما أن تواجه كل منهما الأخرى وتتوصلا إلى تسوية مؤقتة، لكن آليات التبادل بين شخصين، ليسا النفس والعدو، هي التي طرحت.

وفي رواية *القيامة العربية L'Apocalypse Arabe*، تعلن اينل عدنان قائلة:
"إنها حرب بلا ثورة" (ص ٢٦).

وترفض طرفيات بيروت تمجيد الحرب بوصفها صراعاً أيديولوجياً. ولسن وحدهن في ذلك، بل هناك آخرون أيضاً شاهدوا الفوضى. تقول امرأة بعد مذابح صبرا وشاتيلا في سبتمبر ١٩٨٢ "وددت لو كان هناك مثل أعلى حقيقي يمكن الإيمان به، لكن الأمور لم تسر بتلك الطريقة أبداً." وتجبب نهاد سلامة:

لو كانت هناك أية أسس أيديولوجية، هل كانت الحرب
تقع؟ الجميع يعتقدون أنهم أفضل عندما يكونون بعديين
يبحثون في اتجاه آخر. الجميع يعتقدون أنهم أبرياء.
ولكن لو بحثنا في نفس الاتجاه لتعرفنا على ذنوبنا
الطائفى المشترك^(٤).

لم يكن هناك مثل أعلى. ولم يكن هناك عدو أيديولوجي واضح. كانت هناك كراهية شديدة.

كان رد فعل طرفيات بيروت على هذا الإسهاب هو التشديد على أن كل الذين شاركوا في الصراع يتحملون المسؤولية، سواء بقوا في لبنان أو غادروه.
بعض "كوابيس" السمان مؤثرة في التذكير بهذه المسؤولية المشتركة:

قال الميت الجديد، وكان هيكله العظمى ما يزال يحتفظ
بلحمه الذي بدأ لونه يميل إلى زرقة رمادية: وأنا أيضاً

كنت من صانعي الخير... يوم جنت بيروت بموجة
القتل (على الهوية) على الحواجز المسلحة، قتل أي
إنسان لمجرد أنه ولد لأب مسلم أو لأب مسيحي،
طلعت أنا بفكرة حواجز الزهور... حيث يوقفك حاجز
من الفتيات والفتيان يحملون زهوراً. وبدلاً من سؤالك
عن دينك وقتلك وفقاً لقانون الصدفة، فإنهم كانوا
يمنحونك زهرة لمجرد أنك حي ومواطن... بل إنهم
كانوا يزرعون الزهور في فوهات بنادق المسلحين
على أمل أن تتحول إلى شجرة من خير، لا إلى شجرة
من نار. ولكنني قتلت بشجرة من نار دونما ذنب...
كان يتوقع أن يرى من رفاقه الموتى شيئاً من التعاطف
لحكايته... كان ما يزال غريباً عنهم، لم يكن قد تعلم
بعد نساتيرهم.. ولكنه فوجئ بهم يشيخون عنه
بوجوههم دونما إعجاب.. كرر سؤاله: بالله عليكم ما
ذنبى؟ ما جريمتى؟

رد حكيمهم: جريمتك هي التعامي عن الواقع. هل كنت
تصدق حقاً أنك تستطيع مداواة الجرح بغرس وردة
فيه؟ (ص ٢٩٢)

لاحظ أن السمان لا تستخدم كلمة خطأ، بل جريمة: التعامي عن الواقع
جريمة عقوبتها الموت.

وفي كابوس آخر لا يستطيع عريس أن ينزع السترة الواقية من الرصاص
التي ترتديها العروس لتحمي نفسها من الحرب. وبفعل إحباطه يقتلها. فتشتكى
للموتى من أنه قتلها بلا سبب، لكنهم يجيبونها:

جريمتك هي اللانتماء.. والتوهم بأنك باللانتماء تعفين
نفسك من مسئولية المشاركة فيما يدور...

إن عدم المبالاة بما يحدث جريمة. ليس هناك شيء اسمه الحياد. ليس هناك أبرياء في مجتمع غير عادل. والسكوت يغوى بمواصلة الظلم، ولذلك فهو مشاركة غير مباشرة في الإعداد لارتكاب الجرائم. وهؤلاء الذين يدعون الحياد إنما يشجعون الظلم بصمتهم - إنهم لا يتكلمون إلا عندما يشعرون بأنهم أصيبوا مباشرة. وهذا الصمت هو نوع من الإذعان غير المنطوق والاتفاق بين القامعين وبين أولئك الذين لم يتعرضوا للاضطهاد بعد، أو الذين لم يضطهدوا بنفس الدرجة التي عانى منها الآخرون، أو الذين لم يضطهدوا إلى درجة الانفجار. (ص ٣١٣-٣١٥).

أجل أن تلتزم الصمت هو أن تقبل بالوضع وعدم المشاركة هو خداع، بل وأساءة، إنه جريمة^(١٦).

وفي كتابات النساء يؤخذ القراء عبر مراحل من المشاركة، بطريقة يتحدد بها التخلي عن المسؤولية العامة، ويتم فضحه.

شبكة الرعاية

يمكن الاستناد إلى كثير من أعمال النساء لإيضاح الإحساس الأنثوي بالمسؤولية بجلاء، لكن هذا القسم سيقصر على أربعة أعمال عن الحرب، اثنان منها لليلى عسييران: **قلعة الأسطه** (١٩٧٩) و**جسر الحجر** (١٩٨٢) وعملان آخران لأمية حمدان هما: **نقطة البيكار** (١٩٧٩) و**الأزرق القادم مع الريح** (١٩٨٠). تضيء عسييران طابعاً درامياً على بروز أخلاق الرعاية التي تحتوى في حضنها الأمومي كل شيء إلى حد نكران الذات. وتذهب أمية حمدان خطوة أبعد لتتساءل عن التضحية بالذات المتأصل في هذا الإحساس المتنامي بالمسؤولية تجاه الآخرين. وتتضمن رواياتها مقارنات وتباينات بين مسؤوليات المرأة والفنان.

المسؤولية، كما تؤكد طرفيات بيروت باستمرار، يجب تحديدها بدقة داخل الذات؛ لأن الذات هي التي يجب أن يثق بها المرء، ومن خلالها يعيش. فالمسؤولية ليست ذنباً أو اتهاماً مضاداً، بل هي اهتمام خلاق لضمان البقاء والوعي الجماعي.

نشرت ليلي عسيران رواية **قلعة الأسطه** في ١٩٧٩، بعد ثلاث سنوات من وقوع الأحداث موضوع الرواية. البطلة هي الست مريم، التي تعيش في منزل قريب جدًا من مخيم "تل الزعتر" للاجئين الفلسطينيين، الذي دمره الكتائبون في أغسطس ١٩٧٦. ومثل رواية غادة السمان **كوابيس بيروت**، تقص هذه الرواية أكثر لحظات الحرب ترويعًا تعيشها المؤلفة. ومثل **كوابيس بيروت** أيضًا، فإنها تحتفظ بمسافة بعد عن الحقيقة التاريخية، مما يمد النثر بواقعية خاصة به. ومن خلال الإطار الروائي، تقوم ست مريم بدورها في وضع يتحرك مبتعدًا بشكل متزايد عن نطاق مسئوليتها.

وفي رواية **قلعة الأسطه** لا تذكر ليلي عسيران الفلسطينيين بالاسم إلا مرتين فقط في الصفحتين الأخيرتين. كان الفلسطينيون أصدقاءها: الوديعون الذين عانوا من الحرب، والذين شعرت معهم بالأمان. لقد فهمتهم وأحببتهم منذ أن عاشت معهم. شاركهم هزائمهم الممتدة، وفقدانهم للهوية، وآلام حروبهم (ص ٩١، ٤٢). ولكنها في **جسر الحجر** تذكر الفلسطينيين، ليس كأعداء، ولكن بأنهم لا يشعرون بالمسؤولية. كانوا يستقرون في مناطق مكتظة بالسكان حيث يجتذبون نيران الأعداء (ص ٧٥)، لم يتشبثوا بأرضهم، ومع ذلك توقعوا من الآخرين أن "يعطوا بلا حساب" (ص ١٠٣). كانت القضية حية (ص ٧٥)، ولكن أين كان المقاتلون؟ تسأل أم قاسم: "هل تركونا وحدنا نجابه العدو؟" (ص ١٤٥).

في بداية **قلعة الأسطه**، تشجب ليلي عسيران الحرب بوصفها استعراضًا للخطرة والعنف والعدمية؛ باسم الثورة تدمر مفهوم الثورة:

لقد فاضت الثورة بعيدًا عن مسارها. وباسم الثورة
اختفى الهدف الأصلي للثورة.
ربما تكون الأساليب قد تغيرت.

لا! مهما تفعل. لا تحاول أن تقنعني بأن هذه كلها
تكتيكات. لقد سئمت هذه الكلمة. الأمل بدأ يتضاءل يا

أدهم، والمسافة إلى القدس تزداد طولاً! (ص ٦٦، ٣٠،
٣٢، ٧٩) (*) .

مع مرور الوقت أصبحت كل بيروت في حالة سيئة مثل ضاحية ست مريم؛
لأن السماء "تجنبت مصالحهم". ولم يكن لدى أي أحد فكرة عما كان يحدث، ووسط
هذه الحالة المقبضة، تسأل نفسها:

هل الثورة وهم؟ أم هي حالة تستمر فقط لفترة تصبح
بعدها قوة يمحي فيها النقاء؟ الأبرياء فقط يقاتلون من
أجل الحقيقة. لقد تمزقت. فكل ما نستطيع فعله في
نضالنا هو أن نكون شعراء (ص ١١٠).

لكن الكتاب الذكور فقط هم الذين تتوجه إليهم بالتحدي: الحرب الأهلية لم
تكن ثورة بل مهزنة. كل فرد كان مسئولاً لذا فقد كان على كل فرد أن يقوم بفعل.
وبالنسبة لها، كان الفعل هو الكتابة: "كل ما نستطيع فعله هو أن نكون شعراء". إن
ذلك هو تأكيدها على الحاجة للقيام بفعل، وفي الوقت نفسه هو أملها بالتأثير على
هؤلاء الناس الذين اختارت أن تهتم بهم (ص ٣١، ١٠٧، ٨٦). وفي كلتا الروايتين
تستخدم لغة القضية الفلسطينية، وتكرر المرة تلو المرة كلمة "صمود" وكلمة
"وطن". كان منزلها هو "الوطن".

قارنت تدمير المنزل بالمرض الذي يصيب البشر. وقالت مرة أن السرطان
كان ينتشر بين حجارة المنزل، ثم قالت أن طاعوناً قد نزل به. (ص ١٦-١٧)
كان شخصاً مشوهاً لم يحتفظ إلا بروحه (ص ٥٣). وهذه الروح كانت جزءاً
منها، وكانت تخشى أنه لو كان عليها مغادرة المنزل فسوف تعيش "بلا قلب ولا
رأس، سوف أعيش مثل جسد ميت". (ص ١٠١)

وباهتمام مريم بالآخرين يتضاعل إحساسها بهويتها. وهذا اختلاف تام عن
كتابات الذكور، حيث يظهر بوضوح إحساس بالذات مستمد من الشعور بأخرية

(*) بكل أسف لم يتمكن من الحصول على نسخة من كتابي عيران قلعة الأسطه، وجسر الحجر، ولذا فإن
كل الإقتباسات منهما ترجمت عن النص الإنجليزي.

الأخرين. فالرجال يحتاجون لتعريف أنفسهم بالمقابلة مع الآخرين، لفهم الحقوق الكامنة في انتحال هذا المكان. لا بد أن يكون لديهم إحساس جلى بمن هم، وضد من يقاثلون. مثل هذا الوضوح يمنح عالمهم أخلاقيات النظام التراتبى.^(٦٦) أما النساء، فليس لديهن مثل هذا الإحساس بالهوية المنفصلة، فهن بالغريزة، على عكس الرجال، ينفثن على الآخرين^(٦٧).

لا تحدد مريم العدو أبداً. لم يحدث ولو مرة أن تم وصف العدو، ولا حتى عندما حوصرت منطقة القلعة. أكثر ما اقتربت منه هو الحديث عن بيروت الأخرى - ذلك الجزء المسيحى فى الجانب الشرقى من المدينة. ولا يتم إدراك العدو إلا بما يتركه من تأثير على سلوكها: وشيئاً فشيئاً، يدخل مزيد من الناس ضمن دائرة من تعتنى بهم. ومع الوقت أصبح كل من يحيط بمريم يتوقع تضحية دائمة بالنفس ومشاركة غير مشكورة (ص ٧٦، ٧٧، ٧٧).

ولكن مريم عليها أن تتعلم أن الحل ليس هو التضحية بالذات والمشاركة غير المشكورة. إن الحياة "التي تعاش كرد فعل" بسبب الخوف من الإيذاء، تعوق الفعل لأن أحداً لا يستطيع أن يمارس السيطرة دون أن يؤذى الآخرين أو على الأقل يعرضهم لما يمكن اعتباره أنانية. وحتى زهرة، فى رواية حنان الشيخ، والى عاشت على هامش مجتمعها لم تستطع فى النهاية تجنب الاختيار والفعزل. وما إن وجدت زهرة أن "جنونها" قد أصبح عادياً بسبب الجنون الحادث حولها، حتى قررت ألا تفعل شيئاً، حتى والمعارك فى حياها على أشدها. ومن خلال ثنائية السلبية والاندفاع، تمكنت مؤقتاً من الإفلات من التحدى الملح للوضع: "كن مسئولاً أو اغرق فى الأنانية. كانت تلك طريقتها فى التعامل مع الحرب. لكن الهروب كان قصيراً؛ لأنها سرعان ما وجدت نفسها فى مواجهة خيارات أجبرتها على الاستجابة - الحياة للجنين أو الموت؟ وقد اختارت زهرة، لكن اختيارها كان خارج منطق الطلقات. ولم يكن فى استطاعتها أن تقبل مثل هذا المنطق، إلا عندما قبلت بجنونها وانعزالها واعترابها عن الحاجة للاتصال. لقد أتاحت لها الحرب، التى تسامت من خلال علاقتها مع القناصر، أن تلمح احتمالاً آخر داخل الحرب: المزاوجة بين الإحساس الأنثوى بالمسئولية والارتباط والاهتمام والحب. لقد فتحت الحرب لها طريقاً جديدة لأن تكون إيجابية، لا سلبية. لقد كانت وصولاً للآخرين، ولكن هذا

النوع من إثبات الوجود لم يكن ممكناً استيعابه في هذه الحالة، لذا كان عليها أن تدفع ثمن "رجاحة عقلها" - مقابل الرغبة في الانتماء - وكان الثمن حياتها.

في قلعة الأسطه لعسيران، لم يكن اختيار مريم عن وعي، لكنه كان محاولة للترتيب نعيش جيد لكل شخص. وفي لحظات التوتر كانت تنسحب لتجنب الإصرار على ما قد يكون مصدر تهديد لآخر:

أصابني وهن وهربت منهم جميعاً، وخاصة من
التشاجر مع ابني. اعتقدت أنني بذلك أستطيع الهرب
من الحرب نفسها عندما هربت إلى غرفة النوم.
أحسست بشوق لا يقاوم لفراشي وملابسي وأشياءى
وللون البنفسجى الشفاف للغرفة. كان على أن أكون بين
أشياءى لأتأكد من أنها لا تزال هناك فى أعماقى. كانت
أشياءى هى كل التفاصيل الدقيقة والألوان الزاهية التى
اخترتها لأتيح لأنوثتى، وإنسانيتى وعواطفى أن تتنفس
(ص ٥٥).

فى هذه اللحظات احتاجت مريم إعادة تأكيد الإحساس بالتمسك، أن تكون على صلة بما اعتقدت أنه ينتمى إليها. فبدون إعادة التأكيد المادى هذه كانت تشعر أنها تفقد السيطرة. وجعلها الاهتمام بالآخرين تتجاهل نفسها وتفقد الصلة بما كانت عليه.

ولكن فى الحرب كان الاهتمام يتضمن السيطرة ولم تتمكن مريم من الهروب من هذه المفارقة. كانت مهتمة بابنها، وأيضاً بالطباخ السودانى أسطه. ليس بـفلسطينى بل بسودانى، شخص ليس له أية دلالة على النضال. ولكن رعايتها كانت لها طلباتها أيضاً، فهى لم تسمح لأسطه بمغادرة بيروت للانضمام إلى عائلته. ووعده بأن تبني له شقة حين تنتهى الحرب (ص ٤٥). وفيما كانت المعركة مستعرة حول المنزل، غابت مريم عدة أيام. وعند عودتها وجدت أن البيت قد نهب، وأن أسطه قد مات. وقد لخصت مصيبتها الشخصية فى سطرين ونصف السطر (ص ١١٣).

لقد كان اهتمامها بأسطه - أنانيّتها - سبباً في تعريضه للخطر، وأخيراً الموت. كما أن هذا الاهتمام كان سبباً في غربة ابنها. ذلت مرّة، كان أسطه على سطح البيت تحت تهديد القنصل، فاستبد القلق بمريم. وفي النهاية أرسلت ابنها إلى السطح، وتبرر عملها هذا بقولها:

لم يكن لدى خيار، ففي مثل هذه الحالات على المرء أن يرسل أكثر الناس ثقة إلى أكثر الأوضاع مسئولية. لقد محوت صرخات الأم من أعماقي. (ص ٣٦)

لقد تسببت أنانيّتها في تعريض ابنها للخطر، ولم تصن البيت الذي أصبح يعنى لها الكثير. ويبدو أن عسيران كانت تسخر من هذه المرأة التي اعتقدت أنها بمغازلتها للقضية الفلسطينية تستطيع أن تحمي أحبائها وتحمي سلام منزلها. التضحية بالذات لم تسفر آلياً عن مكافآت.

في هذه الحرب، كان مهماً أن تهتم وأن تشعر بالمسئولية، ولكن بالنسبة لامرأة كان ذلك ضد الغريزة. ففي هذه الحرب كان جوهرياً أن يتفاهم الجميع مع أنفسهم قبل أن يكون أى شكل من أشكال التفاعل ممكناً. نوع من الأنانية، من الوعي بالذات، كان يجب أن يسبق الاتصال، فبدون الإحساس الذكوري بالهوية والحقوق، فإن الواجبات يمكن أن تستغرق الشخصية وتجعلها بلا فائدة.

كانت هذه معضلة الست مريم: كانت تعرف أكثر من الأغلبية أهمية الاعتراف العام بالمسئولية المشتركة عن الحرب، ولكن حصتها في المسئولية كانت ساحقة. لقد امتدح الرجال قوة الست مريم وكرمها الذي أصبح ملهما للجميع:

شجاعتها منحتهم جميعاً القوة، واتخذ آخرون من صبرها مثلاً للاستمرار في المقاومة. (ص ١٤)

لقد كانت قوية، ولكن قوتها كانت للأخرين، وعسيران تحذر من إفناء الذات في الآخرين (ص ٩٩).

وقد تم تصوير خطر إفناء الذات في موضع سابق من الرواية بوصفه نوعاً من التشظى. وهذا التشظى هو الذي جعل من المستحيل على مريم، المنكرة لذاتها،

أن تبادر، ومن ثم كان عليها أن تتسحب. إلى أين؟ إلى حيز مسئوليتها الذاتية حيث لملت شظايا نفسها المبعثرة. وفي لحظة مواجهتها لتمزقها تدرك أن صمودها وشجاعتها وصبرها تنتمي إلى مريم أخرى كانت تفقد نفسها في الآخرين. أما مريم هذه فكان ينبغي أن تقوى: أن تعي احتياجاتها الخاصة، وحتى خوفها. ولكنها لم تكن تملك الشجاعة لمواجهة توقعات الآخرين، أو حتى تحمل مسئولية نفسها، خشية أن توسم بالأنانية. كان عليها أن تخرج إلى أولئك الذين يحتاجونها؛ لذا كان عليها أن تصلح التشظى. (ص ٥١-٥٦)

وعلى كل حال، لم يكن كافياً أن تتماسك من أجل الآخرين. كان عليها أن تبدأ بنفسها. وإن لم يكن كذلك، إن كانت إعادة خلق الذات لا تزال من أجل الآخرين، فسيأتي وقت يتوقف فيه الإصلاح.

أنا؟ أنا لم أعد مريم، لقد ذهبت مريم. ماتت ولم يحضر أحد جنازتها. تركوا جثتها على الأرض حتى أصبحت منتنة. أكلتها الديدان والطيور، والغربان تقبعتها، والذئاب قرضت قلبها... ولم تكن مريم مختلفة عن الآخرين. كانت واحدة من مئات الأبرياء الذين آمنوا، ولم يكونوا على خطأ. على الإنسان يتنوق ولو مرة واحدة في حياته نقاء الحلم (١١٦-١١٧).

حلم التضحية بالنفس لا يمكن أن يكون حلمًا إلا للحظة قصيرة، قبل أن يتحول إلى كابوس للاغتراب عن الآخرين، وعن نفسها أيضاً:

لقد أصبحت موقوفة خارج الزمن. أشعر بأننى وجود منفصل عن ذاتى. أو أن الآخرين وجود ليس له صلة بى. (ص ١١٨)

المسئولية الذكورية - تأكيد الهوية فى محيط من الحقوق والتأثيرات - عليها أن تتصالح مع المسئولية الأنثوية - تأكيد الرعاية فى محيط من الواجبات.

الأخر والذات

كان على مريم أن تحقق التوازن بين الاهتمام بالبقاء الفردي وهو في جوهره أنانية وبين المسؤولية والرعاية التي قد تمحو إحساس الفرد بذاته. وفي *A Different Voice*، يكتب جيليجان عن مخاطر...

النزوع إلى الاستجابة للآخرين التي تعوق معرفة الذات. حقائق العلاقة... تعود عند اكتشاف الصلة، وعند إدراك أن الذات والآخر يتبادلان الاعتماد على بعضهما، وأن الحياة، مهما كانت قيمة في ذاتها، لا يمكن دعمها إلا من خلال العلاقات. (ص ١٢٦-١٢٧).

لم تستطع مريم أن تسيطر على التآرجح بين الذات والآخر، وبين قلقها على نجلها الذي من دمها، وبين احتقارها له كرجل^(٨)؛ ففي إحدى المناسبات يصاب بالذعر من قنصر، وعندما تتأكد من أنه لم يصب بأذى تعلق على صياح غريب لديك يعاود الظهور في صورة متقطعة خلال الصفحات المائة التالية. يستشيط ابنها غضبا، فكيف يمكن أن يكون الديك أكثر أهمية من هروبه السعيد؟ واتهمها بالأنانية (ص ٢٠).

هذا هو الحدث الأول بين عدد من الأحداث التي ترسم ملامح العلاقة الهشة بين الأم والابن، والتي تتعزز بتفجرات وتمزقات هذه العلاقة. كانت مريم تعرف جيدا أن ابنها كان قويا ويستطيع التصرف باستقلالية. لكن غريزة الحماية لديها تتداخل مع تعقلها، فتحيط عالمه بالعوائق. فكلما انتشرت أنباء عن قتال أو اختطاف في ضاحيتهم كانت تصاب بالفزع وتريد العودة للبيت في الحال للتأكد من سلامة ابنها (ص ٦٧-٦٩)، وكان قلقها المفرط يزداد حدة عندما كان ابنها يلقي اللوم عليها. وعندما كان يصيبه شيء، مهما كان تافها، كان يسارع إلى اتهام آخرين بالتسبب في الألم. وفي إحدى المرات تتركه في ممر المستشفى وتذهب لزيارة مريض، فتمر فرقة طوارئ وتجتاحه معها إلى غرفة العمليات حيث يغمى عليه عندما يرى منظر الدماء الغزيرة. ويتسبب وقوعه في إصابته بكدمة سوداء في

عينه ولكنه لا يبلغ والدته بكامل القصة حتى يتأكد من أنها ممزقة تحت شهـ
بالذنب بسبب إهمالها. (ص ٩٤-٩٧)

كان شعوره هو القسوة المتولدة عن الإحباط، فهو لم يستطع أن يرتفع إلى
مستوى آمالها الخيالية فيه فيتهمها بالغرور: ألم تكن هي التي أرادت أن يعجب
الناس به كابن لها، وتتحطم مريم، فهو يواجهها بهواجسها التي لا تعترف بها حول
الرجل في ابنها، ودون أن يدرك الطبيعة الحقيقية لقلقها يتوسل إليها أن تغفر له
ويطلب ما لم تستطع أن تمنعه عنه، حمايتها: "أحتاج إليك" (ص ٩٨).

لكن المشاجرات حول توزيع الطعام يمزق هدنتهما. كانت مريم تريد أن
تضع الفقراء. أما ابنها الذي كان يعرف بأنهما لا يملكان ما يكفيهما من طعام،
فكان يحاول منعها. فيتهمها بعدم تقدير عواقب إنكار الذات، وينفجر غاضباً: فأى
خير يمكنها أن تفعله لأى إنسان إذا ماتت جوعاً؟

ألا تعرف أمي؟ إنها تعتقد أن كل الناس ملائكة، وأنها
مسئولة عن المنطقة بأكملها. ولو لم أوقفها لما بقي
لديها لقمة واحدة.

ثم يندفع خارجاً إلى الشارع فينزلق في أثناء محاولة لتسلق حاجز مرتجل،
فيبتوى كاحنه. هذا أيضاً تفترض مريم أنها المسئولة: "لقد فشلت حتى في حماية
ابنى!". (ص ١٠٢-١٠٤)

الأنانية والإيثار، مسئوليتها عن نفسها وعن الآخرين، تناقضات كان على
مريم أن توازن بينها باستمرار:

كانت مشوشة بين واجبها كأم وعاطفتها كأخت، وفي
الغالب نجا هو من هذا التناقض في داخلها. كانت
تصبر وتتفهم أحياناً، وأحياناً كانت تحبط. وكانت تدفعه
إلى الخطر في بعض الأحيان، وفي أحيان أخرى لم
تكن تغفر. (ص ٥٣)

بدأ يكرهها. وكانت الكراهية جزءاً من عملية يصبح فيها المزاج المتطرف هو العادى. الحب والكراهية، إلقاء اللوم ولوم الذات، كلها كانت جزءاً من الطقس اليومي^(١٩).

فى روايتها الثانية عن الحرب، **جسر الحجر** (١٩٨٢)، تبدو عسيران واضحة وصريحة حول المدى العام للمسئولية. تجرى أحداث الرواية فى جنوب لبنان، حيث يبدأ رضا عمله ناشطاً مؤيداً للقضية الفلسطينية. وفى ذلك الوقت، فى وقت مبكر من حرب السنتين، كانت القضايا فى الجنوب قد أصبحت واضحة. هناك عدو، وهناك قضية. وفى الجنوب لم تكن الحرب أهلية؛ فقد كانت الجبهة على الحدود الإسرائيلية.

ولكن الحرب الأهلية بدأت تزداد ضراوة، وتنتقل من بيروت إلى خارجها، وتداخل الأسود فى الأبيض والأبيض فى الأسود، فلم يعد واضحاً من على حق ومن على باطل.

تمسك رضا بيقين واحد: لقد كان مسئولاً وجميع المقاتلين كانوا مسئولين. ويحاول أحد الأساتذة تخفيف وخز الضمير لدى رضا:

إن حربنا لم تكن كغيرها من الحروب الأخرى... لقد
امتحننا جميعاً فى هذه الحرب. وأنت لست مسئولاً عما
حدث. (ص ١٩)

لكن رضا عانى كثيراً وكان جرحه عميقاً. لقد عرف أن إلقاء اللوم كان شيئاً من الماضى، وأنه أطال أمد العنف. وعندما زعم رضا أنه لم يكن محارباً بل قاتلاً، أجاب الأستاذ: أما كفاك هراء عن القتل؟ أنت لست مجرماً، ماذا تعرف عنى لتقول إذا كنت مجرماً أم لا (ص ٣٥). وعندما يسأله بعض الأصدقاء عن سبب اختياره أن يكون مقاتلاً يجيب بحسم: "أنا لست مقاتلاً! أنا قتلت" (ص ٦٧) فيشعرون بالرعب.

ومع مرور الوقت يتمكن الأستاذ من فهم موقف رضا ويعيد تقييم سلوكه الخاص. وعندما يقول له رضا أنه، أى الأستاذ، برىء يرد:

أنا لست بريئاً تماماً. لقد شهدت كل شيء، ولم أستطع
أن أدافع عن واحد من جيراني. وكل ما استطعت أن
أفعله هو أن أحافظ على شفتي... إن المتفرج فينا خلال
الحرب هو المجرم. (ص ٣٦).

هذه تحديداً هي اللغة التي استخدمتها السمان في الفقرات المقتبسة فيما سبق؛
فالسلبية والهروبية لم تكونا خطأ، بل جريمة.

تزامن القلق في أعرق مستوياته لدى رضا مع فقدانه الإيمان بالقضية
الفلسطينية. فبعد أن قتل ابن عمه وشفى هو من جروحه ومن فقدان مؤقت للذاكرة،
بدأ يرى خواء ما حارب من أجله: "انتهى ما دفعه أصلاً إلى الحرب... تلاشى
الحلم" (ص ٥٦). كانت القضية قد بدأت في إيقاع خسارة باهظة:

أيهما أهم؟ الأرض أم الثورة؟ لماذا تصبح هي ثمن
حماية الثورة؟ (ص ١٤٣).

أجاب رضا على سؤاله بنفسه: هذا لا يجب، وعاد يحرث ويعتني بالأرض
التي ضحى بها مؤقتاً من أجل الثورة. علمته الحرب المسؤولية تجاه الأرض رمز
البقاء والانتماء.

لقد جسد رضا "العنف الخالص"، ولكنه أدرك في النهاية أن الأرض في
الجنوب بها "قوة للتحدى أسبغتها طبيعة مسيطرة على شعبه وعائلته. كانت قوتهم
ثمار كرم الطبيعة." وأولئك الذين كانوا قريبين من الأرض تعززت قوتهم،
وخصوصاً بعد أن نجوا من حرب القنابل والغارات الجوية والضغط من أجل
الرحيل، لقد مهد القتال الطريق أمام الصمود (ص ٢٥٩-٢٦٠).

ذهب الرجال إلى بيروت وانضموا إلى الميليشيات، ولكن مع مرور الوقت
بدأوا يتساعلون: من كان العدو؟ ومن الأبطال؟ (٩١-٩٨) لم يكن الأبطال هم
المقاتلون بل الناس العاديون الذين تغيروا...

لأنهم تبدلوا، ولأنهم بدأوا يحفرون المستقبل من العدم،
يواظبون على الوجود بالرغم من القتل اليومي الموجه

إليهم؛ لأنهم لم يستسلموا، ولم يدب اليأس ولا الخوف
إلى أوصالهم. (ص ١٢٣).

مهما كان الثمن، كان على الجميع أن يؤكدوا مسئوليتهم بالبقاء. وعندما عاد
رضا إلى بيروت بعد أن حارب إلى جانب قريته في الجنوب استقبله أصدقائه
البيروتيون استقبالا الأبطال^(٢٠). كان الجنوب لا يزال يتيح المجال لبطولة جعلتها
حرب السنتين شيئاً من الماضي (ص ٢٠٢). وتصف عسيران برومانسية شجاعة
رجال القرية عندما هبوا لمساعدة قرية مجاورة أصيبت (ص ٢٤٠). من هذا
التراب يمكن للبلد الجديد أن يولد:

أرى الوطن ينبثق من القمم التي تشاد من معاناة البشر
الأنقياء من كل الذين ذاقوا العذاب.... من الذين ما
زالت تتأجج في أعماقهم جمرة الأرض الصافية...
نحن الناس الجنين الذي سيولد منه الوطن. (ص
٢٤٧-٢٤٨).

وفي حين تفقد مريم السيطرة وهي تحاول الموازنة بين مسئوليتها عن نفسها
وعن الآخرين، يضمن رضا السيطرة عبر تحويل طاقاته إلى آخر لا شخصي،
الأرض. وباختياره التعبير عن مسئوليته تجاه الآخرين من خلال كيان مجرد،
تجنب رضا المواجهة مع آخر ملموس وشخصي، كان من الممكن أن يغرقه في
مأزق النفس/الآخر.

المرأة مقابل الكاتبة

وبخلاف عسيران فإن أمية حمدان تتصدى لموضوع المرأة الكاتبة / الفنانة
بوصفها الوحيدة التي تستطيع حل جدلية المسئولية. الانقسام بين الذات والآخر،
التفاعل والمفعول يتم المصالحة بينهما منطقيًا ب بروز الوعي بأن المسئولية ليست
خيارًا بين المرء والآخرين. إنها تأكيد لكليهما. إنها التفاعل الديناميكي والاعتماد
المتبادل بين الذات والآخرين. وتحقق المرأة الفنانة المسئولية تجاه الآخرين من

خلال تعزيز المسؤولية تجاه نفسها. إنها تحل الأولويات الشخصية وتمحو "صرخات الأم" لكي تستوعب احتياجاتها الإبداعية.

كتبت أمية حمدان روايتين عن الحرب، الأولى: *نقطة البيكار* التي نشرت عام ١٩٧٩، والثانية *الأزرق القادم مع الريح* التي نشرت بعدها بعامين. وتستكشف الروائتان العلاقة بين الفنانة الكاتبة وعائلتها ومجتمعها وعملها. فتتساءل هذه المرأة عن الدور الأنثوي في التنشئة؛ فهذا ما يهدد المساحة اللازمة للعملية الإبداعية؛ وهي لا تستطيع التنازل عن مسؤولياتها للآخرين - الفن - إن هي لم تضع مسؤوليتها تجاه نفسها في المقام الأول. وعند الحاجة الشديدة إليها، تصرخ ضد قيود المسؤولية التي تستتبعها كل العلاقات. وكما يكتب شوالتر:

كانت الروائيات بحاجة لأخلاقيات تتخطى التوضيحية بالذات، ولبرنامج يتجاوز الهروب والتأثر^(١١).

لقد جعلت الحرب العلاقات أمراً ملحاً. واحتاج الناس لبعضهم البعض أكثر من أي وقت مضى. كيف لامرأة فنانة التلاعب بالمسؤولية بين الذات والموضوع؟ إن حل هذا المأزق قد نجده في صيغة أخرى من المسؤولية: المسؤولية تجاه المستمعين/القراء المجهولين، الذين تقاس حاجتهم وتلبيتها في ضوء ما يبدو أنه جهد فني غير ضروري. ويتم تفادي الاختيار بين الأنانية وإنكار الذات من خلال صلة غير مطردة.

أما المرأة الكاتبة كبطللة فإن الآخر المباشر يفسح مجالاً لتوتر دينامي بين الذات والآخرين. فبوصفهن ككاتبات/فنانات فإن بطلات أمية حمدان في روايتها عن الحرب يرفضن بطولية التضحية الفردية لأنهن يعتبرن أنفسهن مسئولات عن البقاء الجماعي. فبقاء الجميع مرهون ببقاء الفرد. ندى، في رواية *الأزرق القادم مع الريح*، مصورة متزوجة من مصور. ومع بداية الحرب كان عليها أن تكسب مالا يمكنها من زوجها وأطفالها الثلاثة من العيش المريح (ص ٧٠-٧٢). لم تكن الحرب بل الزواج وواجباته هما اللذان سلباها مجال الإبداع في حياتها:

أنا أكره الوظيفة؛ لأنها تحول دون انعتاقى. تفرض على المكان والزمان. تحدثنى فأشعر بأن جسدى لا

يخصني، فالنهار مسروق مني والليل لا تكفي ساعاته
لتحقيق الالتحام العضوي بين عقلي وجسدي، لذلك لا
تولد الكلمة. إنها جنين مخنوق يفسد الدم في عروقي...
الخيوط مبتورة، وعيني لا تبصر امتداد الصدى. تعبت،
تعبت يا أمين (١٣٥-١٣٧).

الانقطاع عن الفن أشبه ببتّر عضو من جسدها. لقد فقدت السيطرة؛ لأنه
بدون اللغة لم يعد جسدها متصلاً بعقلها. الخطاب فقط هو الذي يجعل النفس
متماسكة. لكنها إذا عجزت عن الكتابة فإن الكلمات المكبوتة سوف تسممها. ولكي
تعيش وتكون فعالة؛ عليها أن تتمرد على توقعات الناس (ص ١٥٣).

المرأة انفاننة مثل باقي النساء، ولكنها أيضاً مختلفة. فعليها أن تحارب
وحيدة. لقد تطلبت ثورة ست ماري روز التعبئة الجسدية للآخرين لتحقيق النجاح.
أما بالنسبة للفنان فإن ذلك مستحيل ولا معنى له. غير أن أثر الفن يكمن تحديداً في
تعبئة هؤلاء الآخرين، في تنبيههم على المستوى الثقافي، وربما العاطفي.
وللتواصل على ذلك المستوى على الفنان أن يبقى وحيداً ويركز الطاقات على
البقاء الفردي. وتزعم بطلة الأزرق القادم مع الريح بأنها تشعر في داخلها:

رفضاً عنيفاً للموت يأخذني إلى حد إلغاء هذه الحقيقة.
أشعر أن الجثة لا شيء، مجرد قطعة من الخشب...
ثمة طاقة في داخلي تنفجر وتتحدى الحقيقة... المقدس
هنا. يؤلمني أن أمضي أياماً خاوية وزائفة. أرفض
المغادرة قبل أن أتحول كتلة من نور (ص ٥٧).

يجب أن تصبح الذات مركزية. يجب أن يسمح لها بأن تكون الحقيقة الوحيدة
حتى يصبح الآخرون واعين من خلالها. وبرؤيتهم لأنفسهم على ضوئها بوصفها
الحقيقة الوحيدة، فقد يساعدهم ذلك على البقاء، يجب أن يساعدهم على البقاء.

نقطة البيكار تأمل في طبيعة الذات وعلاقتها مع آخرين. إنها محاولة معرفة
المسئولية الفردية وتثبيتها، فقد توضح المسئولية الجماعية؛ إذ كيف لنقطة التقاء
حجر بالماء ألا تضيق في دوامة الدوائر؟ وكيف يمكن لدوائر المسئولية عن

الآخرين ألا تحيط بنقطة المسؤولية عن الذات وتزيلها، والتي بدونها ما كان للدوائر أن تكون؟ هل يمكن لإدراك الذات أن يصبح إدراكاً جمعياً سوى بفقد نفسه؟ وأين التوازن بين الوعي والنسيان، بين المكان واللامكان؟

الهوة عميقة ولكن لا بد من اجتيازها فالدوائر تصرخ
اتساعها انفتاحاً ينتهي فى النقطة حيث المكان
واللامكان. (ص ٤٤)

الدوائر جزء من عملية توليد للذات، النقطة فيها هى البداية والنهاية فى الوقت نفسه. على المسؤولية الفردية والجماعية أن تغذى كل منهما الأخرى دون أن تتحلل الأولى فى الأخيرة.

ويمكن تصوير إعادة توليد الذات للوعي، دورة النقطة/الدائرة، بطريقتين متواترتين: الأولى هى تأثير الحصاة على الماء؛ والثانية هى التفسير التأويلى للـ "هو"، وهو الاستحضار الصوفى الأكثر شيوعاً لله. إن العلاقة بين "الهاء" وبين "الواو"، الحرف الأول والثانى فى "هو"، غالباً ما تصور فى صورة نقاط ودوائر؛ فالحرف "هاء" كما تكتب أمية حمدان:

حرف الهاء دوائر ملتفة، حرف الواو دائرة تنتهى
بالصفر، بالنقطة. دوائر تلتف لتنتهى النقطة. تنتهى
لتبدأ من جديد. (ص ٥٣)

وأمية حمدان ليست فريدة فى استخدام الاستعارة المتمثلة فى النقطة/الدائرة؛ فقد لجأت أخريات من طرفيات بيروت إلى هذه الرمزية. لقد أصبحت عناوين لأعمالهن، وهناك مثلاً متوافران هما **نقطة الليرة** (١٩٧٨؟) لنازك يارد، (عن التوتر بين الحب الرومانسى والميول الثقافية)؛ وقصيدة هدى النعمانى الطويلة "أذكر كنت نقطة كنت دائرة" (١٩٧٩).

ولكن وراء هذا المجاز الأدبى يبقى السؤال: كيف يمكن للمسئولية عن الذات أن تولد مسئولية جماعية دون أن تفقد ذاتها. كيف يمكن تجميد الدوائر بحيث يمكنها أن تحفظ النقطة. من الواضح أن ذلك مستحيل من خلال طبيعتها الأصلية، ما لم

يتم الاستعانة بصيغة أخرى: الخطاب. أن تكون النقطة وسط دائرة هو أن تتقلص إلى الأبد وأن تتفكك إلى ما لا نهاية، ومع ذلك لا تتوقف عن إعادة التشكيل، ومن ثم تصبح حاضرة من خلال الكتابة. نقطة - دائرة - نقطة. هو فن الوعي. وفي الطاولات عاشت أكثر من أمين تكتب نهى سمارة:

لا شيء يغير الوضع السياسي إلا الفن، وإن الفنان
أيضاً ثورى على طريقته، ولكنه ثورى يلوث يديه بالفن
بدلاً من السلاح والدماء... و... و... (ص ٨)

وبتأكيد الوعي بتزامن النقطة والدوائر، الذات والآخرين، يمكن للكاتب أن يتحكم في العملية. والتحكم يكتب عبر الخطاب. وتصبح إعادة البناء، أو الخلق من جديد، كامنة في وصف الانهيار: فبدون النقطة لا يمكن أن تكون الدوائر.

اللغة تحفظ الوعي. اللغة تستطيع تجميد العملية للقبض على ديناميتها. لكن في نقطة البيكار تصف أمية حمدان اللغة بأنها سجن أيضاً:

أنت ضمن الدائرة، داخل قضبان الكلمة، سجين، مقيدة،
يرتض حنك بالجدران لأنه لا يرى النوافذ، وقدمك لا
تريين سوى الشوك موطناً لهما... تصرين على خنقه،
على تحويله إلى خط ولون، لأن المساحة البيضاء
تؤذى عينيك حين تعكس وهج الشمس. أنت الماضي،
أنت الدهليز المخنوق داخل قضبان الكلمة، أنت...
(ص ٦٥).

على الكتاب أن يتوسطوا بين أعمدة القوة الاستطراذية، لكي يستطيعوا أن يظلوا مسئولين عن العملية، ويؤكدوا الاتصال الذي يسمح بالانفصال المادي في نفس الوقت الذي يفرض فيه الفهم الدلالي. فالكاتب، واعياً، يصبح جزءاً من آخرين:

...فبقدر ما تحطمين نفسك تحطمين الآخرين. عملية
الهدم تمنحك لذة... تسعين في أعماقك وراء الألم بغية

الوصول إلى النقطة، إلى الومضة الغبطة... أنت ...
العاشق الذي يحرق معشوقه ويحترق فيه. (ص ٦٦-٦٧)

تنفذ الكاتبة إلى التوازن الذي يمنحها المساحة لخلق نفسها بوصفها جزءاً من خلق جماعي. هذا التوازن بين البداية والنهاية، بين النقطة والدائرة، بين الوعي والنسيان، هو الحالة الوسيطة الغامضة للحضور في الحاضر. هي وعي بالذات والآخرين كجزء من عملية التجدد المتبادل. إنها حالة وعي رفيعة المستوى، لا يصلها إلا قليلون. ولكن نهاية **نقطة البيكار** تقترح الطريقة. الفجر يدمج اليقظة والحلم في نقطة تحتوي داخل ذاتها على الكاتب الكامن وإبداع ينتظر الخلق (ص ٧١).

المستقبل

لم يكن على أمية حمدان فقط، بل كان على جميع طرفيات بيروت، أن يعقدن مصالحة بين قطبي المسؤولية تجاه النفس والآخر، عبر وعيهن بالاعتماد المتبادل في المسؤولية الجماعية؛ فالمسؤولية الجماعية لم تكن مجرد بناء تجريدي للوعي، بل كانت أيضاً برنامجاً: إعادة بناء.

كان ينبغي أن يكون المستقبل مختلفاً عن الماضي. وإذا كانت الحرب حققت شيئاً يمكن أن يوصف بالإيجابية، فإن ذلك هو إثارة شكوك عميقة حول مشروعية قيم ما قبل الحرب. رغم أن هذه القيم نادراً ما كانت تترجم إلى فعل. لقد استمرت القيم البرجوازية بصورة مبالغ فيها^(٣٢). وفي القصة التي تحمل عنوان مجموعة ديزي الأمير "في دوامة الحب والكراهية"، يطلب جار بطلة القصة من موظف في المستشفى قليلاً من الثلج لوقف نزف دم أخيه. ولدى عودته إلى شقته، يسكب الويسكي على "الدواء" الثمين، وتنتظر البطلة غير مصدقة: "رأت الكأس بيده مملوءاً دماً، أبصرته يشرب دماء لبنان النازف" (ص ٤٨). وفي "وعود للبيع" تزور إحدى بطلات القصة زوجة شخصية مهمة جداً في المستشفى، فلا يسمح لها بالدخول؛ لأنها ليست مهمة بما فيه الكفاية (ص ٢٤).

وفى مطلع رواية عسيران **قلعة الأسطه**، تقيم مريم حفلاً لزملاء زوجها فى الحكومة. وكانت إحدى المدعوات قد اتصلت تليفونياً قبل مجيئها لتسأل عن قائمة الضيوف لتعرف ماذا ترتدى! وسرعان ما يصبح الحفل عذاباً، وتهرب مريم إلى المطبخ، وهناك تـرجو "أسطه" أن يسرع فى إعداد العشاء ليغادر الضيوف. وفى هذه اللحظة يسمع صوت إطلاق نار فى الجوار، فتهرع إلى الباب وتميز الشبان، وترجوهم ألا يقوموا بأى إزعاج، فيجيب الفدائيون:

إنهم يأكلون ويمرحون بينما نعيش نحن فى أكشاك
الصاج... هل تأذى سمعهم من صوت الكلاشنيكوف؟
هل لو عاشوا مثلنا، دون أرض، ألن يحملوا
الكلاشنيكوف هم أيضاً؟ (١١-١٤)

فى **كوابيس بيروت** تصف السمان لحظة كانت البطلة فيها تحت وابل نيران كثيفة. يرن جرس الهاتف. فى مثل تلك اللحظات كان الاتصال بالعالم الخارجى أمراً مهماً جداً، لكنه كان أيضاً أمراً غريباً جداً. وكانت هذه من أغرب اللحظات. رفعت بطلة الرواية سماعة التليفون فوجدت نفسها تتحدث مع شقيقة إحدى صديقاتها. كانت هذه المرأة تريد الانضمام إلى فصل للرقص، فطلبت توصية من بطلة الرواية. فذهلت البطلة ووعدها بأن تفعل ما تستطيع. وبعد بضعة أيام، وتحت وقع القنابل أيضاً، يرن جرس التليفون. نفس المرأة. لم تستطع النوم خوفاً من ألا تقبل فى مدرسة الرقص. وكيف كانت شقيقتها؟ "آه نسيت أن تخبرنى أن مريم قتلت" (ص ٩٧).

بعض القيم البرجوازية بدأت فى التراجع، وبدأت قيم أخرى جديدة فى الظهور. لقد كانت الحرب فرصة جديدة للربح الاجتماعى والاقتصادى. كان المستفيدون اجتماعياً أقل نجاحاً من المستفيدين اقتصادياً. فماجد، الشاب الذى تزوجته زهرة فى رواية حنان الشيخ فى أفريقيا، استعاد القيم التى كانت لديه حين غادر لبنان. فعندما قابل لبنانية ثرية فى أفريقيا تتحدث إليه بالعربية؛ لأن لغته الفرنسية كانت ضعيفة جداً تغمره السعادة. لقد فهم التنازل خطأ على أنه حميمية، لكن السائحة اللبنانية تنفر من هذه الحميمية. فالحرب والبعد لم يخفيا الحواجز الاجتماعية بل عززها، ولكن أولئك الذين أملوا فى جنى الأرباح الاقتصادية كانوا

أكثر نجاحاً^(٣٣). في قلعة الأسطه تصف عسيران نجاحهم بأشمتراز:

لقد تصدعت بيروت الماضى وانهارت، والناس لا
يدركون الرعب بعد... وفي حين يزداد بعض الناس
فقراً يزداد البعض الآخر ثراء، بذريعة إنقاذ بلدهم.
(ص ١٠٨)

هكذا كان الماضى، وهكذا استمر بصورة غريبة متنافرة.. كان ينبغي تدمير
ذلك الماضى وأثاره الحاضرة.

عرفت طرفيات بيروت أن هذا البيت الكرتونى يجب أن ينهار. دور الفنان
هو أن يرشد إلى الطريق نحو إعادة البناء الاجتماعى على المستوى الفردى.

وفى لبنان الذى مزقته الحرب، كانت المشكلة هى التنافر: لم يكن النسيج
الاجتماعى قد وصل إلى التفكك التام، ولكن الأفراد كان لديهم وهم بالاكتمال: لم
يكونوا قد أدركوا الرعب بعد؛ لذلك فقد كانوا على خلاف مع الكل الذى كانوا
يشكلون جزءاً منه. الكاتب يعبر، وبذلك يفضح الوهم. فالمجتمع هو الفرد مضاعفاً.
ومع أن تفكك الكل كان يظهر بوضوح تفككات فردية مضاعفة، فقد ظل حقيقة غير
معترف بها. لقد رفض الأفراد مواجهة تفككهم خشية ألا يكونوا قادرين على القيام
بوظائفهم. وعندما شوهدت هذه الحقيقة وفهماها الجميع، حينئذ فقط أصبح من
الممكن التفكير فى إعادة البناء.

لقد سجلت طرفيات بيروت تشظياً فردياً، ثم استخدمته نموذجاً لإعادة البناء.
وحيث أصبح من الممكن رؤية أن الذات جزء لا يتجزأ من الكل، أصبح من الممكن
رؤية أن إعادة بناء الفرد هى جزء لا يتجزأ من البناء الجماعى. لقد أمكن إظهار
أن هناك صلة دينامية بين الذات والآخرين. وأظهرت كثيرات من طرفيات بيروت
التفكك بألفاظ دلالية. وفى أعمال أمية حمدان، يصبح للنسخ جزءاً من النص. لقد
تم تفتيت اللغة للمحافظة على التلازم بين الوقت والطلاقات، رشاش متقطع من
المقاطع الصوتية، مع التكرار الملح للدوائر والنقاط. وفى نقطة البيكار يتم التحكم
فى انهيار السرد إلى تفجرات مقطعية أو نقاط من خلال العودة إلى سبك الحكاية،
نثر متدفق:

سمير، وائل، نبيل، ناهد، ندى، سما، بحر، شجرة،
دائرة، دوائر، دوائر، دوائر. الجزء فى الكل. والكل
فى الجزء. والاسم نار تشتعل. الماضى. والحاضر.
والمستقبل. نار تشتعل... رمت حقيبة يدها، وخلعت
معطفها وسترتها الصوفية. تجمد البرد فى خلايا البرد
(ص ٥٠، ٦١).

هذا التعاقب للمقاطع الصوتية المتقطعة والنثر المتصل، يمكن مشاهدته أيضاً
فى *كوابيس السمان* (ص ١٢٧، ١٢٨ و ١٢٩).

الاستمرارية الوحيدة فى دورة التشظى/إعادة البناء هو الوعي: الراوى الذى
يربط السرد معاً، والذى تخلقه هذه العملية. ولكى يحدث الوعي بهذه العملية، ينبغى
امتلاك درجة من السيطرة على التفاعل الدينامى للمسئولية تجاه الذات و تجاه
الآخرين.

تختزل اللغة ويختزل الأبطال. ومثل مصور يستخدم الأسلوب التنقيطى فى
نوحاته، يثبت الكاتب أن مجمل الكتلة ليس سوى مجموع نقاط الضوء، مجموع
الجزئيات. والكتلة يجب أن تختزل فى الخطاب إلى نقاط، وجزئيات، ومقاطع.
وعندما تختزل اللغة، وعندما يُختزل البطل، عندئذ فقط يمكن للفنان أن يبنى على
ما هو قوى وصحيح وفعال.

كما كتبت كثيرات من طرفيات بيروت عن التفتت المادى. بعضهن خائفات
لأنهن فقدن التحكم، وأخريات تحررن لأنهن يسيطرن على إعادة البناء.

دايين فى رواية فينوس خورى جاتا، *الطفل المكتنز* (*Le Fils Empaillé*)،
١٩٨٠)، تخاف الليل والنوم الذى يمزق الذات:

ليس هناك ما هو أكثر إثارة للرعب من النوم عندما
يتسلل إلى نسيج النائم فيحله ويبعث أطرافه فى زوايا
جسده الأربعة (ص ١١١).

ليس ثمة تحكم، ولا حركة، لأنها لا تستطيع أن تتخيل
إعادة البناء^(٢٤).

والسيدة مريم فى رواية عسيران تكتب أيضاً عن التشظى ببعض القلق. تلقى
بنفسها فى أتون الحرب وفى حياة الناس. فزارها النكالى:

اختنقن بالدموع، وتشرب حزنها حزنهن. انسحبت إلى
داخل نفسها بعيداً حتى بدا وكأنها كانت تمحق نفسها
لإفساح المجال لأولئك الملفات حولها. (ص ٥١)

والمفارقة أنها كانت تحت كل من كان حولها على "عدم تدمير أنفسهم مقابل
لاشئ" (ص ١١٩). وبدلاً من الاستسلام للقنص عليهم أن يجمعوا معلومات
ويعملوا للقضاء عليه. استجاب الجميع. وأحست مريم بالصراع بين القوة للآخرين
والخوف من ضعفها الحقيقى. وعندما شعرت بأنها تضعف تراجعت:

... لقد أصبح صمودها وهماً، وصبرها وهماً،
وشجاعته وهماً. لم تستطع أى من هذه الفضائل أن
تحمى البيت. (ص ٨٦)

الانسحاب إلى النقطة فقط هو الذى يمكن أن يطلق دوائر الفعل. ومسافة
الانسحاب - المسئولية تجاه الذات - هى حيث يمكن للمستقبل أن يتشكل. وهنا
يمكن تحقيق التعايش بين النقطة والدوائر فى إبداع جديد. (ص ٨٨)

وتعد رواية غادة السمان *كوابيس بيروت* إسقاطاً مطولاً لتفتت الفرد. بضعة
أيام قليلة تتشظى إلى ٢٠٧ كابوس، كل منها وحدة قائمة بذاتها، مشهد مستقل يحتل
زمانه ومكانه. وفيما تستمر أيام الحبس فى بيتها فى ظل حملة القنص اليقظة تبدأ
الرواية فى تخيل مئات المشاهد الصغيرة، الكوابيس، التى تشبه القصة. ولكن ما أن
تبدأ فى لملمة أطراف الحكى، حتى ينفرد مرة أخرى. ويخرج المرء بانطباع أنها
تعانى من حالة من الاضطراب والتشوش لا أساس لها فى الواقع. فلا واقع بالنسبة
لها - مجرد مشاهد عشوائية، وقصص غريبة داخل قصص، أفكار وهواجس عن
شقيق وحبيب، وزيارات متكررة لمحل حيوانات أليفة.

بدا وكأن العالم قد بدأ يدور حولها. الناس تحولوا إلى أشياء: أمين بحبه للممتلكات المادية. أشياء تحولت شخصيًا: كانت كتبها والملاحظات الخاصة بروايتها هي الكائنات الوحيدة التي كانت المحادثة معها ممكنة، ولكن عندما بلغ العذاب ذروته، حتى الأشياء التي اعتبرت أعز ما لديها - الكلمات - اكتسبت نوعًا من السيولة وعدم اليقين كان يهدد كل تفهم للحقيقة. كانت تتحدث عن إنقاذها لأمل، وهي صديقة لها، عندما انقطع الخط. لقد أصيب التليفون "بنوبة قلبية"؛ تبعثرت الكلمات مثل كرات زجاجية (ص ٢٨٠). لم تستطع أن تتذكر ما كانت توشك أن تقول:

إن تعبير "تبعثرت الكلمات مثل كرات زجاجية" يأخذ النشيط إلى أقصاه، ذلك أنه يبدو وكأن عادة السمن تبت انحلالًا في الكلمات التي تلفظها/ تكتبها. وفي قصيدة كتبها خلال زيارة إلى زيوريخ في مايو ١٩٧٦، تتوحد عادة السمن مع كلماتها:

وأحلامي

تلك الشفافة الطليقة كأجنحة الفراشات

غرست فيها المسامير

وزينت بها جدران سجنى

وأعلنت أنني أحبك...

لكننى مت

وتستطيع أن تجد جثتى

مددة تحت السطور

فوق هذه الورقة

أرفع الكلمات عن وجه الصفحة

كما تمسح الثلج عن شاهدة قبر من رخام

وستجدنى

مرمية كعصفور

مات مخنوقًا. (اعتقال لحظة هاربة، ص ١٩٥)

من الواضح أن هذا الوعي بنفسها ككاتبة وامرأة مؤلم جدًا، ومن هنا جاء تشبيهها بالعصفور "مرمية" و"مات مخنوقًا" (أنظر الفصل السابع). إنه إدراك الاغتراب، كما لم يكن من باب المصادفة اختيارها لأعمال ادوارد مونش رسوماً توضيحية لـ *اعتقال لحظة هاربة*. لقد أصبحت لوحة الصرخة لمونش الرمز المبرمج للاغتراب في الحداثة الرفيعة.

الاتحاد المنطقي فقط يمكنه أن يعطى بطله *كوابيس بيروت* الاستقرار والطمأنينة. على أنها، على الأقل، كل واحد؛ لكن حتى هذا قد ذهب الآن. إن الانفصال عن الذاكرة أمر جوهري للانفصال عن الذات في عدم انسجامها مع الحاضر. ولأن الكتابة عملية خلق، ليس للنص فقط بل وللعالم أيضاً، فإن تشظي الكلمات يشير إلى التشظي التام. ومرة أخرى، فإن نموذج النقطة/الدائرة هو الذي يمثل الخسارة. وتقريباً، يبدو كما لو كان التفكك الإيجابي لا بد أن يحدث قبل التفكير في إعادة البناء:

نظرت من جديد إلى الساعة... لم أجد فيها أية عقارب
فعلاً. ولا حتى أرقاماً. كانت مجرد دائرة صغيرة
بيضاء مقفلة وفي وسطها نقطة سوداء... وشعرت أنني
مثل تلك النقطة السوداء سجيناً الزمن الخاوي
الغامض. ودائرة ما تسجنتي. (ص ٢٤٠)

العلاقة بين النقطة والدائرة ليست ديناميكية بل ميتة. وفي *كوابيس بيروت*، العامل الوحيد الموحّد في لحظات التشظي الأقصى هو الخط الدقيق للمؤلف/المراقب الذي ينسج العمل. غير أن الخط يصبح مهدداً عندما يتغير إدراك الذات، ويتم تشويهه.

تنتهي الرواية بإطلاق النار على الحبيب الميت^(٢٥). وبإزالتها للهاجس، تتوقف عن الوجود ويهذى قلمها مستحضراً باهتياج قصصاً غريبة ومفككة. وفي النهاية يختزل كل شيء في سلسلة غامضة من الانطباعات التي تتحول كل منها بسرعة إلى شيء ملموس من خلال تمثيل بصرى يراه القارئ ولا تراه بطله الرواية.

لم يبرز مشروع التشظى إلا بعد أربع سنوات من نشر روايتها عن الحرب. وفي مقابلة تالية مضت السمان بهذا التفتت خطوة أبعد، هذه المرة إلى المجال المادى. فوصفت روتينها اليومى. ففي الصباح الباكر تستلقى على السرير وتحلق فى الغرفة حيث ملابسها الملقاة من اليوم السابق. وحين تنظر إلى الملابس تدرك أنها لم تكن خاوية، بل إن أجزاء من جسدها ملتصقة بها. لقد شهدت نتائج تشظى ليبتها السابقة ووقعت فى مأزق. فكيف يمكن إعادة تجميع هذه الشظايا؟ وحين تستجمع أخيراً ما يكفى من القوة تجر نفسها إلى النافذة ثم إلى الشرفة. ومن هناك تنظر إلى الجموع فى الأسفل، وتشم بعض الهواء، وتترك له أن يملأ الشكل الجديد الذى يجب أن تأخذه القطع القديمة. فقد كانت تعرف أنها لا تستطيع أن تظل نفسها دون تغيير؛ كان عليها أن تستجيب لإملاءات حقيقة خارجية، وهى فى هذه الحالة "منطق الطلقات". لقد أصبحت جزءاً من هذا الخارج فقد يمكنها ذلك على الأقل من التحكم فى جزء منه^(٢٦).

خاتمة

بهذا المفهوم المختلف للمسئولية يمكن أن يتوصل القراء إلى بعض الفهم للنغمة المختلفة جذرياً بين كتابات الرجال والنساء. ولا يعنى ذلك أن بعض الكتاب لديهم إحساس بالمسئولية والبعض الآخر يفتقد هذا الإحساس، لأن جميع الكتاب، بسبب طبيعة أنهم كتاب، لابد أن يعالجوا فى لحظة معينة قضية المسئولية. يقول توماس مان:

.... الكتاب دائماً هم الذين يجب أن يحملوا العبء
الكامل للمسئولية الأخلاقية.... فنحن نعتبر أنفسنا قسماً
من الضمير المعاصر، وليست لدينا شفقة على
المساومين أو على من لديهم فقر فى روح
عصرنا...^(٢٧).

فى حين كان الرجال أيديولوجيين، كانت النساء عمليات. كان للرجال إحساس واضح بحقوقهم كأفراد؛ وقد وضعوا أنفسهم إما باعتناهم ثوريين فى مقابل عدو، أو باعتبارهم أبرياء فى مقابل آخر حاقده. أما النساء، فبينما لم ينكرن مشروعية مفهوم الثورة، فقد أعلن أن هذه الحرب لم تكن ثورة: فليس لديها برنامج للتحوّل الاجتماعى. وبإحساس واضح بواجباتهن كأفراد، لم تحاول النساء تعريف العدو (كان من الممكن لذلك أن يتغير فى الحال). وبدلاً من ذلك حددن أولئك الذين يمكن التأثير فيهم. لقد خلقن دائرة، مهما كانت صغيرة، تماسكت وجعلت البقاء ممكناً^(٢٨). وبدون إيضاح الصياغة الدقيقة للتحالفات التى يسمح بها ويتطلبها خلق الرعاية، فإن القادم من الخارج لا يمكنه أن يفهم كيف أن الحياة لم تكن فقط هى التى استمرت، بل والحرب أيضاً^(٢٩).

مفهومان مختلفان للمسئولية: أحدهما يستتبع حقوقاً، والآخر يستلزم واجبات. كلاهما كان حاسماً للبقاء والفعل. فكيف يمكن المصالحة بينهما؟ فى *أطفال أبريل* تكتب نينا سلامة:

الحرب كيان مستقل

تشعب آخر...

تفتيت للفرد...

نعم. الحرب نتاج جمعى (ص ٧٩).

الحرب هى "تفتيت للفرد"، وهى فى نفس الوقت "نتاج جماعى". فكيف يمكن حل هذه المفارقة؟ من خلال الفكرة المثالية للمسئولية فى الحرب اللبنانية: مسئولية جماعية تعترف بأن المسئولية عن الذات جزء من المسئولية تجاه الآخرين. هذا هو المشروع اليوتوبى لطرفيات بيروت. إنه يتجاوز الإدراك إلى الفعل: إعادة البناء. وعلى الرغم من أن المجتمع كان مفككاً، فإن أفرادهم لم يكونوا ليعترفوا بالتفكيك الجماعى أو الفردى، وخصوصاً ما لا يخصهم. والكاتب هو الذى عليه أن يوضح الفرق بين الحقيقة وإدراكها، وأن يخلق المواعمة مع الوعى الفردى، وأن يعكس الكل فى الذات المجزأة بوصفها جزء من عملية ثورية. إن إعادة بناء الفرد تتألف

من العمل معاً في راب التفتت الجماعى. فالفرد المفكك في صورة المجتمع قد يسمح في النهاية بإعادة بناء المجتمع - أو إنتاجه في صورة جماعية - في صورة الفرد الجديد. كانت إعادة البناء الاجتماعى تعتمد على كل بقاء واع.

كان هدف طرفيات بيروت ذا حدين: البقاء، وبالإضافة إلى ذلك، منح البقاء معنى. يجب أن تجمع المسؤولية بين الإحساس الأنتوى بالواجب تجاه الآخرين والإحساس الذكورى بحقوق الحيز التراتبى. عند ذلك فقط يمكن للتغيير الحقيقى أن يحدث، وللأمل فى المستقبل أن ينتعش.

"بدون إحساس واضح بالوجهة التى يقصدنها" فإن طرفيات بيروت "حفرن بعمق فى أزمانهن الخاصة". لقد أعدن خلق إحساس بالتحديات اليومية التى يواجهها كل فرد، وطبعن فى الأذهان وجوه الأفراد الذين استطاعوا البقاء كانتصارات شخصية استطاعت أن تعبر فوق الموت، بل وفوق اليأس أيضاً. لقد منحن الطاقة، كما أنهن عززن إرادة المضى قُدماً بالرغم من كل شىء.

الهوامش

- (١) Kolodony, "Turning the Lens on 'The Panther Captivity'", p. 175
- (٢) Showalter, "Feminist Criticism", p. 34
- (٣) Heilburn, "Critical Response II. A Response to Writing and Sexual Difference, in Abel, *Writing and Sexual Difference*, pp. 291-2
- (٤) قالت كلير جيبيلى: "أشعر بشدة بالمسئولية. ويجب أن أحاول من خلال كتابتي أن أمنح الآخرين الاتجاه والمعنى وأن أكون نموذجاً". وقالت إن الكاتب يجب أن ينوب في تجارب الآخرين، لكي يكون قائداً على تحريك قلوبهم". والكاتب يجب أن "يكتسب الحق" في تجربة حياة الآخرين. (لقاء مع كلير جيبيلى، بيروت، ٤ يونيو ١٩٨٢).
- (٥) إلياس خوري، الجبل الصغير، بيروت، دار الآداب: ١٩٧٧، ص ٥٣.
- (٦) نيزى الأميرة، في نواحة الحب والكراهية، ص ١١.
- (٧) Nancy Chodorow, "Family Structure and Feminine Personality" in M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds.), *Woman, Culture and Society*, Stanford, 1974, see also D. Dinnerstein, *The Mermaid and the Minotaur. Sexual Arrangements and Human Malaise*, New York, 1977, pp. 38-75
- هذه النظرة الفرويدية مقصورة على طبقة وسطى في فيينا في سياق منعطف القرن العشرين، وأنها من ثم لا يمكن أن نلتصقها كتحليل سيكولوجي عام للسلوك، وإنما كوصف سيكولوجي، إلا أن سياق الطبقة الوسطى اللبنانية لهذه الكتابات يقارب السياق الفينيسي.
- (٨) Carol Gilligan. *In A Different Voice*. Cambridge: Harvard U.P., 1982. pp. 35-8
- (٩) قرن أيضاً: إبيوك جريديني شيبوب، الأتبار رقم ١٢، بيروت، ١٩٧٩، صص ١١٠، ١٤٢-١٤٥.
- (١٠) لقاء مع توفيق عواد، بيروت، ٢٩ مايو ١٩٨٢.
- (١١) Andre Bercoff, *La Guerre des Autres*, Paris, 1977, p. 13. وتكتب حميدة نعنغ أيضاً عن "إشعال الحرب العالمية الثالثة"، الوطن في العيين، ص ٧.
- (١٢) وصف فوسل الحرب العالمية الأولى بأنها كانت تتميز بالتناقضات و"الانقسامات الثنائية الضخمة" التي كان من السهل فيها تجريد العدو من شخصيته (-75 *The Great War*, pp. 75-82).
- (١٣) "صرخ صوت داخلي: هذا كابوس، لا ثورة"، السمان، كوايس بيروت، ص ٦١. ولكنها كانت تريد ثورة بلا نساء، ص ٤١. قارن، عسيران، الأسطه، ص ٩، ١٠. وفي رواية نوال السعداوى امرأة عند نقطة الصفر، كان تقييم فردوس لرجال الثورة قاسياً. كانوا مثل الآخرين جميعاً، يستخدمون نساءهم ليحصلوا، مقابل المبادئ، على ما يشتريه الآخرون بنقودهم. الثورة بالنسبة لهم مثل الجنس بالنسبة لنا (كانت البطلة عاهرة). شيء يسمه استعماله. شيء للبيع. (ص ٨٨).
- (١٤) Friedman, "Living with the Violence of Beirut", *NYT*, 17 July 1983, p. 18. Salameh, *Enfants*, pp. 76-7
- (١٥) يشير شيبوب إلى أن عدم المبالاة تعتبر جريمة، قارن، ص ١١٣. ولكن هذه الیقظة المستمرة ضد حالة التبدل صعبة. تقول ماري تيريز عرييد في إحدى البطاقات: "أصوات

- طلقات الوعي خطيرة ونحن كثيرون، أكثر من أن نستطيع الوعي. فلنجنّت هذا الوعي حتى لا نشعر بأى معاناة". *Ma Guerre Pourquoi Faire? Beirut, 1980, p. 38.*
- (١٦) تكتب جيليان أن بعض الرجال كانوا مستعدين للتضحية بالناس من أجل الحقيقة، لأن "أخلاقهم أصبحت رمزاً للحياة". وتقرن بين استعداد إبراهيم للتضحية بإسحق بينما تستجيب الأم لسليمان، *Voice, p. 104; see also p. 163.*
- (١٧) "الأمل في أن الأخلاق تتطوى على طريقة لحل الصراعات حتى لا يضار أحد... الإصلاح صيانة للإنسان، القيام بالتزامات المرء ومسئوليته تجاه الآخرين، نون التضحية بالنفس، إن أمكن"، *Gilligan, Voice, pp. 65-6.*
- (١٨) "أريد أن أفعل، إلا أنني لا أستطيع رغم أن النضال داخلي يستمر كلعبة شد الحبل بين... أم ومواطن"، صليبي، *From under the Debris: A Personal Viewpoint*، ص ٦.
- (١٩) بعد قتل فتاة على يد أحد القناصة، تتبادل الأم والجدة الاتهامات بالإهمال، أسطه، ص ٨٥. وفي مقال منشور في *Wall Street Journal, November 1982, entitled "Lebanon's Children"*، تكتب جان مايور Jane Mayor عن فتاة صغيرة "انفجرت في والدها قنبلة حينما توقف ليلتقط باقة من الزهور البرية كانت وقعت منها في أحد الحقول، وظلت تصرخ كل ليلة لمدة عامين، اعتقاداً منها بأنها قتلتها". وفي *Ward No. 12* "Her Bird"، يقدم شيبوب رجلاً فقد زوجته لتوه في أحد الانفجارات. وفي البداية لا يستطيع أن يفهم ما حدث، ثم يغمره الشعور بالذنب. إنها غلطته، لأنه قاوم توسلاتها بترك بيروت والذهاب إلى الجبل للبقاء مع أطفالهما.
- (٢٠) هذا التركيز على البطولة يعكس حالة الشخص الذي ينظر من الخارج، والذي لا يمكنه تخيل أن الميت مات بلا سبب. انظر الفصل الأول. قارن، سلمى الخضراء الجيوسي، Salma al-Khadra al-Jayyusi, "Two Types of Hero in Contemporary Arabic Literature" in *Mundus Artium*, vol. 10, 1977
- (٢١) Showalter, *A Literature of their Own*, p. 181, cf., p. 244. في ٢٣ مايو ١٩٧٧، التقت سلوى البنا بالسماح حول بعض مشكلات الكاتبات. أجابت السماح: "لابد أن تكون الكاتبة مستعدة للتعرض للقتل اجتماعياً أكثر من مرة قبل أن تحقق طموحها الأدبي. يجب أن تنهض باستمرار من الرماد لتستمر من أجل ما تؤمن به". السماح، *القبيلة*، ص ٣٣٠. قارن، Miriam Schapiro, "Notes From a conversation on art, feminism and work" in Sara Ruddick and P. Daniels, *Working It Out: 23 Women Talk about their lives and Work*, New York, 1977. p. 304. وتكتب جريس ستوارت قائلة أن التوتر بين الفنان والمرأة هو الذي تستمد منه رواية الفنانة كبطلة، ويجعل منها شكلاً نسوياً متميزاً. فالتوتر يُخلق بين "الحاجة للتكامل الكلي والحاجة لخلق نفس منفصلة"، Grace Stewart, *A NEW Mythos*, pp. 115, 102.
- (٢٢) نصر الله، *تلك النكريات*، صص ٤٢، ٤٧، ٢٠٤، ١٩٦، ١٩٨.
- (٢٣) قنعجي، *رفيق القرن العشرين*، ص ٦٤. نصر الله، *تلك النكريات*، ص ٢١٥. السماح، *كوابيس بيروت*، ص ٢٥٦. انظر الفصل الثالث في هذا الكتاب.
- (٢٤) تقول عدنان: "إذا قابلتني في الشارع لا تكن وانقأ أنه أنا. فمركزي ليس في النظام الشمسي... أنا، أحياناً، أتحدث عن نفسي بضمير المتكلم، وأحياناً أتحدث بضمير الغائب..". *"In the Heart of the Heart"*. pp. 23, 33.
- (٢٥) انظر الفصل الرابع في هذا الكتاب.
- (٢٦) لقاء مي مينا مع السماح، ٢٢ يونيو ١٩٨٠، في *جريدة النهار*.

(٢٧) Cahill, *Women and Fiction*, p. 85.

(٢٨) "... رؤية جسد قتيل - لا يهم أي جسد - يؤذي المرأة. لا أظن أن امرأة يمكنها أن تفكر في الأمر على أساس الأرقام - دون اعتبار للأشخاص. ثمة شعور أقرب بالجسد، بقيمة الحياة". Hinz, *Anais Nin*, p. 105.

(٢٩) نصر الله، *تلك النكريات*، صص ٢٤٠، ٩٨. لم يكن أحد يعرف من يحارب من، وحتى لو كانوا يعرفون، فإن ذلك ما كان ليصنع أي فرق.

الجزء الثالث

وعسى جديد

الفصل السادس

ثم أود أن أبعث^(١)

في الثامنة وخمس دقائق من صباح الرابع والعشرين من مايو ١٩٨٢، قادت سكرتيرة سيارتها إلى مجمع السفارة الفرنسية في بيروت الغربية. وما إن اجتازت الحرس حتى ضُغَطَ أحد أزرار أجهزة التحكم عن بعد، فانفجرت السيارة، وتمزق جسد المرأة. الذين جاءوا في الصباح الباكر للحصول على التأشيرات، وحراس الفترة الصباحية، انفجروا أشلاء. تناثرت الأشلاء والأحشاء والدماء في الحى كله. بعد يوم واحد، أزيلت بقايا الجلد والدماء عن جدران المبنى المقابل، وحل الزجاج الشفاف - الذى كان يحذره الناس دائما - محل الزجاج الضبابى فى الطوابق الخمسة كلها، وأنقذ ما يمكن إنقاذه. الذكرى الوحيدة لما حدث فى ذلك اليوم من وحشية لا إنسانية، كانت يداً متفحمة، تقبض أصابعها على سيجارة فى تيسب الموت، وُجدت فى أنية للزهور بعد عدة أيام.

أمل ويأس

بعد سبعة أعوام من الحرب الأهلية فى لبنان لم يكن هناك سوى القليل مما يستطيع الغريب أن يفهمه أو يستوعبه، فى شعب بدا عازما على تدمير ذاته^(٢). ومع ذلك فتلك لم تكن حربا انتحارية، بل حربا للبقاء. وما من شك فى أن الأفراد لو استسلموا للغضب والقتل بلا رحمة، لكانت بيروت الآن أنقاضا. لكنها ليست كذلك، فأهلها لن يدعوها تموت، ولن يتركوا أنفسهم للموت.

كان البقاء على قيد الحياة فى لبنان يعنى أكثر من مجرد الحياة رغم الفوضى، وكان أيضا علامة على نوع من وضوح الرؤية. فقد أصبح البقاء هو

إدراك أن النساء قد مكثن والرجال رحلوا، أن النساء قد تحملن مسؤولية غيرهن عبر قرارهن بالمكوث، وأن الرجال قد تحملوا مسؤولية أنفسهم ورحلوا. كتبت طرفيات بيروت جميعهن عن تصميم المرأة على المكوث مهما بدا هذا التصميم خطراً وعديم المعنى.

الدعوة إلى تحمل المسؤولية والصمود أمر طيب جداً، ولكن كيف يمكن الحياة في مثل هذه الفوضى، ناهيك عن البقاء على قيد الحياة؟ سيحلل هذا الفصل بعض أعمال ليلى مقدادى طيارة وديزى الأمير ونهى سمارة وفينوس خورى-جاتا وإيتيل عدنان، في محاولة لرسم هيكل الحرب بصفاتها محصلة بقاء أفراد، ولحظة في تاريخ وعى جماعة.

كُتبت رواية ليلى مقدادى طيارة البقاء في بيروت (١٩٧٨) في أعقاب "حرب السننتين" وهي على شكل أقرب إلى اليوميات^(٣). فالأحداث مسجلة مع الاستفادة من بعض الفواصل الزمنية، ومن هنا فإن التعليق على الأخبار لا يتعدى حدود المتطلبات الروائية. ويجد القارئ نفسه، من مرحلة إلى أخرى، داخل حرب طيارة. ورغم أن الكاتبة لا تدعى تمسكها بالموضوعية، إلا أن وثائق هذه الحرب الفردية تعكس حرب الآخرين.

في البدء كان الخوف ".... كنا نرتعش طوال الليل، ننتظر ضربة الموت" (ص ٨٤)، وبمرور الوقت، على أي حال، يتراجع الخوف وتجد أن الموت كان

قد بدأ يشكل لي جانبية معينة. ألا ينبغي أن أشعر
بحنان غير واع تجاهه لكي أبقى بكل هذا العناد في هذه
البلدة التي يخلق الموت فوقها كطير كبير يخلق فوق
فريسته؟ (ص ٣٩).

وأخيراً، تستسلم لحب المخاطرة؛ فهي لا تريد ترك بيروت، ولا أن يفوتها الرعب^(٤). لقد تكالت الإثارة بالعودة إلى الدين؛ فيما أنه التبرير المنطقي للقتال، فيبدو وكأنه لا يمكن إدراكه إلا وفق تعبيرات دينية^(٥).

هزنى الأمر كثيراً حتى إننى، أنا التى لم أكن أو من
بشئ، فاجأت نفسى بأن بدأت أصلى بين زجاجتى
كونياك تكفيان لإثارة استياء النبى، الذى حرم الكحول
على أتباعه (ص ٨٤).

لكن كيف للدين أن يكون مسئولاً عن الانقسامات التى ظهرت ليس فقط فى
أحياء المدينة، بل فى داخل العائلات: وجد أبناء العمومة أنفسهم فى معسكرين
متواجهين، ووجد الإخوة أنفسهم، دون علم منهم، يرمون أخوتهم بالرصاص^(١). ثم
يأتى تباد الحس (ص ١٣٩-١٤٠) الذى وصفته كل الطرفيات. فى *أطفال نيسان*
تصف نهاد سلامة اللامبالاة بأنها:

لوكيميا تضع البلاد فى حالة من نوم الموات. إنه
موجود فى كل مكان.... نراقب أنفسنا ونحن نبتلع لأننا
غائبون عن أنفسنا. (ص ٦٣)

فى *منكرات ١٩١٧-١٩٧٧*، كتبت وداد المقدسى قرطاس:

فى هذا الجو من الخوف بدأت حيواتنا تتزلق نحو
إحباط مرير، حتى أن وفاة أحد الأصدقاء قد تحرك
مشاعرنا قليلاً لبرهة (ص ٢٠٣).

و فى *أحد كوابيس بيروت* تقول السمان:

يستطيع المرء الاعتياد على صوت الرصاص وأن ينام
خلاله... فالنوم على صوت الرصاص يشبه نوم جريح
خدر ألمه بعقار المورفين. (ص ٨٨-٩٠)

لأن هذه، كما كتبت لينا مقدادى طيارة، لم تكن حرب انتصارات، بل حرب
هزائم:

هكذا الأمر فى لبنان اليوم! لم تعد تحتفل بانتصارك -
بل تحتفل بهزيمة الآخرين. (ص ١٦٣-١٦٤)

في ست ماري روز تتأمل عدنان هذا الشعور "دعنا لا نتغنى بالانتصار،
فليس هناك ملايين القتلى، لكن يحدث ملايين المرات أن يموت شخص ما"
(ص ٨٤)، وتشرح لنا طيارة تبلد المشاعر بأن تلك كانت حرباً جعلت الجميع
يشعرون بالخواء: "لن يعرفوا الفراغ الذي يأتي من العيش على حافة الجنون
والموت" (ص ١٧٥)، لقد ترك مساحة ضئيلة للإنسانية^(٧). وعندما اختفى الجانب
الإنساني تماماً، تزايد البحث عن كميات متزايدة من المخدرات والكحول^(٨).

نجا اللبنانيون بمعجزة، مات الكثيرون، ولكن أولئك الذين مكثوا وعاشوا
بدوا أصعب عوداً. لكن طرفيات بيروت مجتذبة القوة التي كشف عنها البقاء،
وأشادت الشاعرة ناديا التويني بالنساء:

نساء بلدى

يا من تجدن في الفوضى ما يدوم^(٩).

وعندما كانت مها في رواية إملى نصر الله، تلك الذكريات، تخبر حنان عن
الحياة في بيروت التي تمزقها الحرب، وصفت الحيوية اللبنانية على النحو الآتي:

فكرت أن الإنسان القوي، الجبار، الإنسان الذي لا
تقهره الشدائد، موجود هنا، فوق هذه البقعة من
الأرض. إنه مزروع في أعماق التربة مثل أشجار
السنديان والأرز في الجبل... هذا الإنسان لم تقتله
الحرب ولن تستطيع أية قوة أن تمحو اسمه من سفر
الوجود. (ص ٩٥-٩٦).

ورفضت نهى سمارة أن تفقد الأمل طالما "بقيت بيروت صامدة"^(١٠). فقدرة
الفرد على البقاء دعمت الإيمان بأن المدينة عصية على الدمار، وبأنها رمز الشعب
كله.

أعجبت طرفيات بيروت بقوة مواطنيهم وبارادة البقاء لديهم، ولكنهن أيضاً
حاولن أن يفهمنها، ما هذا النزوع للبقاء؟ في قلعة الأسطه تطرح ليلي عسيران هذا
السؤال، وتغامر بالإجابة. كانت هناك حيوية، وكبرياء، وأمل:

ما هي الكبرياء التي تشبثنا بها في أوقات الخطر والتي
ساعدتنا في الكفاح ضد الموت، لكي نبقي، لنتمسك بقوة

بما تبقى لنا من حياة؟ لقد أنهكت المعارك قوانا، وأذابت
الحماس في قلوبنا..... لقد شعرت بتباطؤ قدراتي مع
تدهور الوضع. كانت معجزة أننا أحياء لا تزال النبض
الأقوى.... ما هذه المعجزة؟ هل هي الأمل في الغزو؟
هل كانت الأمل في الحياة فقط؟ أم أنها كانت ببساطة
الشعور بأننا نبنى وطناً كنا نكشف هويته؟... كان
الشيء المهم هو أن تكون حياً. (ص ٧٨-٧٩؛ ص ٩٣)

من الواضح أن البقاء على قيد الحياة كان يعنى العيش من أجل شيء ما،
وبالنسبة لكثير من الطرقات أصبح ذلك الشيء مع الوقت هو الوطن.

اعترف الجميع بأن البقاء على قيد الحياة كان معجزة، ولكنه، مع ذلك،
يحتاج لإستراتيجيات. وهذه الإستراتيجيات لم تكن، بداءة، ثنائية - دفاعية/هجومية،
فائز/خاسر - تربط فرداً بآخر. بل كانت ذاتية المرجعية. على المستوى الغريزي،
كان البقاء قضية دلالية، فلا يمكن احتمال حدة الحالة إلا إذا لم يطلق عليها اسم
"حرب"، لقد تم تجنب الحرب بصورة منطقية: كان الناس يشيرون إلى "الوضع"، أو
إلى "الحوادث"، ثم يمضون إلى مشاغلهم اليومية^(١١). وعلى المستوى الاجتماعي،
الوجودي، بدا أن البقاء يتطلب تركيزاً على حاجات الفرد وهمومه - إنها فلسفة
نزلاء معسكرات الاعتقال. تعبر رؤية أحد المعلقين على معسكرات الحرب العالمية
الثانية تعبيراً قوياً عن المشاعر في لبنان:

كانت الحياة في المخيمات يهيمن عليها همٌ واحد هو
البقاء على قيد الحياة... كان الهم الأوحده هو أن تحيا.
وكل دقيقة كانت مهمة، وكل تأجيل للحكم بالموت كان
ملحاً. كانت هناك دائماً الفرصة لأن يعيش المرء،
طالما أن جميع النزلاء لم يقتلوا، ولا حتى في
معسكرات الإبادة^(١٢).

أوصد معظم البيروتيين أبوابهم دون الحرب، واهتم قليل منهم بالخروج من
حالة التبلد. كانت الوحشية مثل تلك المنات والآلاف من الصور في الجرائد
والصحف واليوميات طاولات القهوة. كانت الأولى صدمة، وكذلك كانت الثانية

والثالثة والرابعة. ولكن سريعاً، وسريعاً جداً، بدت جميعها متشابهة لأن الجثث مجهولة. وكذلك الأمر مع الكوارث. دائماً ما يتأثر الناس - قليلاً - ثم، إذا ما ظهر أنها حدثت ثانية لشخص آخر، فإنهم يمضون دون التفات^(١٣).

عندما كانت تقصف الممتلكات، كان اللبنانيون يعيدون بناءها؛ لأن إعادة البناء، وهو الفن الذى أتقنته الحرب، كان سريعاً وبلا جهد. كل ما كانت الحاجة ماسة إليه كان المال وحماية الميليشيا المحلية التى كانت فى العادة تمول وتؤمن عالمياً، وكانت آمنة فى موقعها. كانت الميليشيا هى الشرطة المحلية، فهى السلطة المحلية الوحيدة فى البلاد التى أصبحت فيها السلطة على المستويين الحكومى والإدارى مثار سخريه. لذا، كان من الطبيعى استرضاء هذه الميليشيات. وهكذا استمرت الحرب، فبتجاهل الميليشيات، وقبول تعدد السلطات والأعمال الوحشية، خلقت جبهة متعددة الأشكال من العنف، ثم استمرت.

ماذا بمقدورهم أن يفعلوا غير ذلك؟ يقرأون أعمدة الوفيات، ويتقصون أولئك الذين فقدوا، ويبعثون برسائل المواساة إلى الغرباء المحزونين؟ يعانون معاناة رهيبه، ولكن بتجرد؟ أم كانت ثمة وسيلة للتمسك بالوعى والتهذيب، دون التأثر بهول المأساة؟ ألن يأتى وقت يستطيع فيه المرء النظر إلى الآخر، لا ليقاتله فقط، بل وليواسيه أيضاً؟

دعوا الناس يواجهون واقعهم ... وتتلفت حولها .. هل سمعها أحد؟ ماذا يفعل الناس لو واجهوا واقعهم؟ يزداد غيظهم، تزداد شراستهم؟ تكره السجاير والخمور المخدرة التى تخفف من الموت غيظاً.

(صور للمهجرين الجائعين العراة، بلا سقوف، يعيشون على الصدقات).

هذا إذا وصلتهم من زعمائهم، ولأنها لا تصلهم لا يجدون غير السرقة واحتلال بيوت الآخرين لاستمرار العيش. تكره العيش على السرقة وتجد العذر للسارق الجائع... ولكن السارقين هم غير الجائعين!! (ص ٤٨)

في هذا الاقتباس من *في نوامة الحب والكراهية*. تحت ديزي الأمير القراء على الوعي والاهتمام بالآخرين. وخلال هذه المجموعة من القصص القصيرة، يتمزق القراء بين العواطف المفرطة، بين حب الأصدقاء والجيران المساندين، وبين كراهية أولئك الذين يشتهون القتل. تنأى ديزي الأمير بنفسها عن حرب السننتين لعلها تستطيع إضفاء طابع رومانسي وإعادة البناء. كان يمكن أن تكتب - دون تزييف واع للحقائق - أن الحرب قد أطلقت في المراحل الأولى حالات التوتر المشتركة التي تكاد تكون غير محتملة والمترجمة على مدار عشرين عامًا. لقد جلبت المأساة المشتركة التعاون والحب.

في "نحن الذين نحبك"، وهي قصة حقيقية في مجموعة الأمير *في نوامة...*، تبقى البطلة وحيدة في شقتها المهجورة في بيروت الغربية، حتى البواب غادر البناية. ولكن، عندما يبدأ قصف القنابل، يعود جيرانها وأصدقائها لنجدتها. وتعلن أن الكراهية موجودة دائمًا، والحب سلعة نادرة، وحتى عام ١٩٧٩، كانت تشعر أن كل فرد يمتلك بعض الخير الذي يمكن اللجوء إليه. كان هناك إيمان كبير بأنه:

لا يزال هنا إنسان يتلف، إنسان يريد أن يحب، إنسان
يتمنى لو يتمنى، إنسان يستطيع أن يمساك باللحظة
وينتظر.

والإنسان الذي فقد قدرته على الانتظار والأمل
والمحبة يحمل كل هذه المعاني في نفسه لأنه يتساءل
عن سبب ظهورها. (ص ١٢)

أهدت ديزي الأمير هذه المجموعة من القصص القصيرة إلى أولئك الذين سعوا للوصول إليها في أسوأ الأوقات، كانت رغبتهم في المساعدة دليلاً على وجود الإنسان في لبنان تحت الدمار والخراب. الحب كان سلاحاً فعالاً، وقد أكدت السماء هذه القوة في "كوابيس بيروت":

كل ما في هذه المدينة ضدنا، لا لأننا ننتمي إلى دينين
مختلفين، ولكن لمجرد أننا ... نحب.... غريب أمر
البشر في هذه المدينة. لو ضمنتك إلى صدري وقبلتك

لصار كل الذين يرقبوننا من خلف الصخور شبه أعداء لنا.. . وإذا اعتدى أحدهم علينا فسيغض الباقون الطرف.. أما إذا صفعتك مثلاً، فإن أحدًا لن يتدخل لأنهم سيظنونك زوجتي، بل لأن مظاهر الكره لا تثير البشر في هذه المدينة بقدر مظاهر الحب... الكره مشهد عادي بالنسبة إليهم.. الحب مشهد خطر.. تهديد لهم. (ص ٧٤-٧٥، ١٦١-١٦٤، ٩٧).

وعلمت ست ماري روز، في رواية إيتيل عدنان، أنها "كلما حدثتهم أكثر عن الحب، كلما ازدادوا خوفًا" (ص ٧٦).

كان الأمل موجودًا طالما بقي الحب قويًا، لكن الأمر لم يستمر بالنسبة لديزي الأمير، فمجموعتها الثانية *وعود للبيع* لا تحمل إهداء. فلم يعد هناك من يستحق. الناس، كما قالت، فقدوا أرواحهم، لقد سموها بغضبهم وعدوانيتهم، لأنهم بعكس الحيوانات، لا يقتلون من أجل البقاء، بل للمتعة: "أصبح لبنان مثل كأس مشروخة: ربما يمكن ترميمها، لكن الهواء دومًا سيمر من خلالها"^(١٤).

وعود للبيع مليئة باللامبالاة، حتى أن الاستخفاف المتولد عن الإحباط، وحده يستطيع تخفيف الألم. فالأبطال يشكون من الضجر، والتبلد المرعب، الذي حذر منه أغلب الكتاب في هذه الحرب:

لو قالت أنا لست سعيدة، لكان هناك إمكانية سعادة مفقودة أو منتظرة، لكنها لم تشعر بشيء، أهو سأم؟ أم أنه قنوط؟ لا جدوى من تحسيسها بانفعال. الطبيعة بكل مخلوقاتنا الظاهرة والخفية غير قادرة على تحريك نفسها بانفعال أيًا كان نوعه. (ص ٧)

وفي قصة ديزي الأمير "الصفوف الأمامية والصفوف الخلفية"، كان هذا الضجر بعض بقايا حالة زهرة قبل الحرب:

هي لا تحس بشيء... لأنها هي نفسها لا تسدى بما
تحس. أتحس باللاشيء؟ حتى هذا اللاشيء ليس بالعمق
الذي يحرك الرغبة فيها للتعلق على ما ترى أو تسمع.
(ص ٨٥)

في قصة أخرى من **وعود للبيع** تشخص طبيبة حالة زوجة أسىء إليها لا
تستطيع التحدث بصراحة عن علتها، فتلجأ إلى الطبيبة تطلب علاجًا، والطبيبة
عاجزة، فعلى المريضة مواجهة زوجها، ووالدها وأخيها، وأمها ومجتمعها. (ص ٨)
يجب تحدى الجميع.

فالحرمان لم يعد حضناً على التآلف والاتحاد، بل على الكراهية والشك
والخوف والعدوان. لقد أصبحت الحرب أسلوب حياة متخذة، حقيقتها معتمة، وفي
تلك العتمة مات الأمل. وبدت الحلول سخيّة، والوعود كثيرة ومفتقدة للقيمة، كان
اليأس لا يزال متخفيًا في ١٩٧٨، وفي ١٩٨١ أصبح طيلساناً يغطي العالم بأسره.

أعراض بنيلوبي^(*)

لقد جلبت الحرب الظلام إلى أرض النور^(١٥). تنتزع ديزى الأمير من هذا
الظلام لحظات لا تستحضر الرعب والانفجارات نفسها، بل عتبة الشعور. وفي
"الغد"، كانت البطلة في طريقها إلى المنزل. سمعت انفجاراً فلم تحرك ساكنًا. لم

(*) بنيلوبي Penelope: في الميثولوجيا الإغريقية، إحدى شخصيات أوديسا هوميروس، كانت زوجة
أوديسيوس (بوليسيس) ملك إيثاكا، ظلت تنتظر عودة زوجها من حرب طروادة، رافضة الزواج من
غيره من الأمراء العديدين الذين مارسوا ضغطًا شديدًا عليها وعلى أسرتها لكي تختار زوجها منهم.
وأخيرًا قالت إنها سوف تختار أحدهم بعد أن تنتهي من نسج كفن والد أوديسيوس، وظلت كل ليلة، لمدة
ثلاث سنوات، تلك جزءا من الكفن الذي تنسجه لتؤجل تنفيذ قرارها. وعندما يعود زوجها، بعد عشرين
عامًا، يتخفى لكي لا تعرفه وليتأكد من إخلاصها. وفي النهاية يكشف زوجها عن شخصيته، ويقتل كل
هؤلاء الأمراء الطامعين فيها بمساعدة ابنه وخانمه. وتعتبر بنيلوبي رمزًا للإخلاص الناصر للزوج.
[المراجعة]

تسرع. لو كان مكتوباً لها الموت لماتت مهما بذلت من محاولات لتجنب مصيرها^(١٦). وما أن دخلت بنايتها حتى أخبرها الحارس أن بعض العناصر المسلحة حاولوا اقتحام شقتها، رغم تأكيده لهم أن الشقة مسكونة؛ فأداب السلوك في هذه الحرب لم تكن تسمح للمخربين، مهما بلغ تجردهم من الضمير، بوضع اليد على شقة مسكونة. لم تصب بالذعر، بل بالحزن لدى تفكيرها بالمجهود الذي بذلته في عمل ديكور جديد للشقة. وعلى بابها كان الجيران واقفين بلا حول ولا قوة، رغم أنهم مسلحون. لقد أكد وصولها أنها تسكن الشقة، فانسحبت العناصر المسلحة على مضض وهم يطلقون الأعيرة النارية في الهواء. ومثلما كان رد فعلها على حضورهم مبهمًا، كذلك كان لدى مغادرتهم، لا فرح ولا غضب، بل إدراك ذاهل بأنها نجت هذه المرة، لكن ماذا عن المرة المقبلة؟

هذه القدرية، هذا القبول بحتمية الخسارة والدمار يسكن أعمال طرفيات بيروت. ففي قلعة الأسطه لليلي عسيران، كان من الواضح أن البقاء مسألة حظ: "كنا نعيش ونحن مدركين أنه لا توجد هناك خطة أو حماية باستثناء تشبثنا الشرس بالحياة ومقاومتنا... كلما كنت أعبر الشارع وأسمع رصاص القناص أتذكر مدى دقة الخيط الفاصل بين الخطر والسلامة" (ص ٩١-٩٤)، وفي رموع القمر تصف وصال خالد أولئك الذين أصبحوا سجناء مخاوفهم والذين يحاولون البقاء بالعيش داخل منازلهم، بأنهم هم الذين سيتلقون الرصاص الأولى من أول قناص. (ص ٢٧-٣٢) وفي *From Under the Debris (من تحت الأنقاض)*، كتبت نهى صليب صليبي عن أم تصر على أن يقضى ابنها، وهو عضو في إحدى الميليشيات، ليلة هائلة أمانة. وفعل ذلك، لكنه يقتل في سريره بشظية طائشة. (ص ٢٥)

ما أقل ما كان يمكن للفرد أن يفعله، غير الانتظار. وتسجل ديزى الأمير في "القمر المسروق" الهموم التي عاناها الناس طوال ٣٢ يومًا من انقطاع التيار الكهربائي. كانت البطلة، في طفولتها، تخاف الغسق والليل الذي يتلوه، أما الآن في لبنان بلد الإشعاع والنور؛ فقد أصبح الظلام هو العادي. حيث كانت الأيام تنقضي في انتظار قاتم لليل خافتة الإضاءة. في هذا الظلام، الحقيقي والمنتظر، كانت تتوق للضوء أكثر من أي غذاء. حتى الموت نفسه كان مفضلًا في الضوء وليس في الظلام، فالظلام كان ظل الموت الحاضر بعناد لا يلين، يشق طريقه داخل كل

لحظة من لحظات الحياة. لم تخل لحظة من الإحساس بالموت والحاجة المصاحبة للضوء. ولكنها فكرت بحزن، لو كان للضوء أن يعود، لكان ذلك وقت سقوط قنبلة. لم يكن الخوف من أن العدو قد يراهم، بل إن الأقدار عاجزة عن مقاومة المهزلة. (في دوامة الحب والكراهية، ص ٧١).

عاد النور، وكانت البطلة مذهولة، تركّز كل وجودها في العنصر المسروق: "ما كان يهم هو أنها عادت بعد طول انتظار." لقد شحذ الانتظار المثمر حدة وعيها؛ فللمرة الأولى خلال شهور رأت القمر، لقد أدركت أيضاً أن هذه الشهور قد مرت دون أن تلاحظ انشغالها بالانتظار. لكن، في لحظة الوعي، انقسم الضوء وتشظى، فلا يمكن الإمساك بالوعي إلا ضمن موضوع.

إن الانتظار المعروف والمسجل هو الذي يعطى الحاضر شكلاً، وعلى مستوى منطقي، كان فراغ الانتظار نفسه هو الإستراتيجية الفعالة للبقاء. والوعي بانتظار لا شيء هو الشيء الوحيد الذي يمكن من خلاله تجاوز الوقت؛ انتظار اللحظة التي يجعل وصولها الانتظار ماضياً/ضائعاً. ويتضح تجاوز الوقت في "اللحظة". بينما تقرأ البطلة إحدى الصحف، تتساءل عما سيطبع غداً عن اليوم. ويتيح لها هذا السؤال العيش في حاضر أبدي، والذي، مهما كان محفوفاً بالمخاطر، يساعد على إبقاء المستقبل معطلاً، ويصبح الماضي في الذاكرة هو الجوهر:

الساعة هذه... الدقيقة هذه... اللحظة هذه.

ماذا تفعل هي في هذه اللحظة؟ البيت نظيف؟...

ماذا في هذه اللحظة من جديد؟... ماذا فيها من

جديد؟... جديد تنتظره.

لا،... لا تريد أن تنتظر سيصبح الانتظار ماضياً بعد

لحظة تالية...

الدقائق تمر. الساعة انتهت. ماذا أحست؟

أخبارها تاريخ قديم حدث أمس قبل أربع وعشرين

ساعة بكل دقائقها ولحظاتها. (ص ٨٨-٨٩)

الصحيفة هي الحاضر عندما يحدث. وبتعبير آخر، فإن تسجيل الأحداث لدى حدوثها هو الإمساك باللحظة^(١٧).

الانتظار يفترض مستقبلاً، شيئاً يُنتظر. عندما كانت تكتب في *دوامة الحب والكراهية*، كان لا يزال ثمة مجال، مهما كان صغيراً، للأمل في أن تكون هنالك أخبار ليست "رهيبية جداً، أخبار ليست عن الخراب الكبير والظلام الدامس". (ص ٣٥). إن شذرات الأمل القليلة هذه المستخرجة من ظلام يأس سريع الانتشار هي التي أتاحت لبطلة "المستقبل" المغامرة بمغادرة شقتها تحت قصف عنيف لتشتري لنفسها ثوباً يناسب الربيع وكذلك الخريف. لم يكن ثوباً للوقت الراهن، وإنما لمستقبل يمتد بتمهل على مر الفصول. فالشراء لم يتم بتهور أعمى وتبلد مشاعر، بصرف النظر عن حقائق الواقع، بل جاء بوعي، فيما يشبه التحدي للواقع، أو ربما بالرغم منه. كان تصريحاً بأن الانتظار سيستمر - الانتظار للربيع وللخريف ولحالة سوية ممكنة تالية: "إيماني بالإنسان كبير وألمي لضياعه أكبر، ولكني مع "منتظرين أنتظر وأنتظر ولن أهرب من الانتظار" (ص ١٢). في "المستقبل" كان دافع البقاء خارج نطاق السيطرة، يكاد يكون مشيناً بأنانيته، برغبته في مستقبل للذات. هذا الدافع قطع الاهتمام بالآخرين، لكنه، رغم ذلك، لم يكن عدائياً. (ص ٣٦)

الانتظار، كما نعرفه، قد يكون حيلة للوعي، ومن ثم لمكافحة التبدل الذي هو أكثر غرائز البقاء طبيعية. لكن حتى هذا الانتظار الواعي يبقى سلبياً حتى ينتشر اليأس. عندها تكون النساء - وهن "الأخر" الهامشي، اللاتي ينتظرن ويعرفن أنهن ينتظرن - هن اللاتي يتلقين الضربة الأقسى. كانت النساء موضع الوعي، ولفكرة من الزمن، خلق الوعي إمكانية المواجهة، وبالتالي تفويض غير المقبول. وعلى أية حال، فمع مرور السنين أصبحت الحرب شاملة ولا مفر منها، لكن الوعي لم يكن كافياً. لقد حان وقت الفعل، فالانتظار لم يعد استراتيجية فعالة.

لقد جاء عنوان *وعود للبيع ملائمة*: فالمستقبل خاو، والوعود تحولت سلعا تباع وتشتري من قبل تجار الكذب. وقد تحسرت إحدى بطلات ديزي الأمير قائلة: "إلى متى سيطول الانتظار؟... الأمل مات... الانتظار مات" (ص ٧٧-٨٠). ليست

هناك نهاية محددة منظورة، لا نصر أو هزيمة لكسر الجمود الراهن^(١٨). كان لا بد من مساعلة الانتظار، العرف المعتاد للوجود في زمن الحرب. ولد الوعي بالانتظار يقظةً ووعياً بالمستقبل، لكنه أكد أيضاً خواء التوقع. كان الشيء الوحيد المتوفر بكل تأكيد هو اليأس. لم تكن النجاة من كل هجوم خلاصاً، بل مرحلة من مراحل الانتظار لهجمات أخرى. ومع الوقت، لم يعد الوعي وحده كافياً: كان ينبغي أن يتحول إلى فعل.

واجهت ديزى الأمير المجتمع بالتحدي. شكك في كل شيء: الانتظار، الهرب، دور المرأة، دور الرجل^(١٩). يمكن للقراء متابعة تطور ردود أفعال الأفراد حيال الحرب من *في دوامة الحب والكراهية* وحتى *وعود للبيع*. البطلة الوحيدة التي غمرها ظلام الحرب ووحدها اكتسبت آخر. وكان هذا الآخر ذكراً. ولم يعد البقاء حالة تجريدية أو سلبية تعبر عنها محاولة الوعي الفردية. البقاء هو المواجهة والتحدى.

وفي *في دوامة الحب والكراهية*، تنتقد ديزى الأمير رجلاً حصل على عرض عمل في الخارج وبرر رحيله بزعمه أن الوطن هو حيث تكون العائلة سوياً. وفي "الدليل" تريد الراوية أن تترك هاتفاً لكي تتمكن من التحدث إلى الأصدقاء، لكنها تتساءل، أين هم هؤلاء الأصدقاء؟ وبينما هي تتصفح دليل الهاتف بحثاً عن الأطباء، تدرك أن معظمهم لم يكن هناك:

معظمهم ترك لبنان وسافر. لم يعودوا قادرين على تحمل حرب أخرى.

كلهم قالوا هذا في القسم الأول من الحرب، وأقسموا، وأقسمت معهم، أنهم لن يمكثوا في لبنان إذا عاد القتال، وقالت هي. هي قالت إذا عاد الظلام.

وعاد القتال وعاد الظلام وترك الأصدقاء لبنان وبقيت هي.

كانت تقول أنها مواطنة عربية غير هاربة. (ص ٦٤)

في رواية أمية حمدان الأزرقي القاصم مع الريح، تقول ندى: "لا... لن أغادر بيتي... لن أسمح لهم بتمزيق وطني!" (ص ٨٣؛ وأيضًا ص ١١٠) وفي جسر الحجر، لليلي عسيران، تردد سكينه مثل هذه المشاعر. فطالما حثت الرجال على البقاء والعمل في الأرض بوصفه أكثر الأفعال الهجومية تأثيرًا، وعليهم التوقف عن الكلام الكثير:

لا أحتاج اجتماعات ومظاهرات لأحب وطني. لن
أغادره كما فعلوا. سوف أموت على ترابه، سأظهر ليلاً
كشبح لأخفق العدو. (ص ٩٠-٩١).

في أنتم يا من أحبكم كتبت ضياء قصبجي عن رد فعل امرأة على مغادرة حبيبها. فعندما أعلن نيته وأراد منها مرافقته، أجابت:

- لكنني أحبك

- فلتسافر معي

- وأحب وطني"

- فلتبقى إذا

- وحبنا...؟

- أسافر وأحبك... تبقيين وتحبينني.. تسافرين معي ونحب بعضنا بعضًا أو
نفترق ونحن متحابان.. أموت وأحبك.. تموتين وتحبينني...

هل كنت جاحدة حين رفضت أن أرحل معك... مخلفين

أثارنا.. وأماكن لقيانا... وأشجار وطننا الجريح...؟ هل

خيل إليك أن حبي لم يكن حبًا عظيمًا.. ولم يكن أسراً؟

تبدو القصة التالية تكملة لها، تسأل البطلة نفسها بدهشة: "كيف نسيتهك بمثل هذه السرعة؟ ولم يمض على فراقنا سوى بضعة شهور!" (١١٦-١٢١). وفي من تحت الأنقاض تؤكد نهى صليبي أنها لم ترغب في الرحيل: "دعني أمت في وطني ولا أعاني غصة عدم الانتماء" (ص ١٤، ٣٢) وكتبت تويني في سجلات عاطفية (Archives Sentimentales): "أنتمى لأرضي المجنونة، التي أخلقها بموتي" (ص ٦١).

لم يقتصر إدراك أن المرأة هي التي بقيت وأن الرجل هو الذي رحل على الطرفين، فكما كان الأبطال الرجال في كتابات طرفيات بيروت يعكسون لغة الأدب الذكوري، فإن البطلات في كتابات الذكور يعكسن لغة أدب نسائي. فعندما غادر إريك، في رواية أندريه بيركوف حرب الآخرين (*La Guerre des Autres*)، "البلد الذي لم يعد موجوداً" (ص ٤٤)، أدرك أن حبيبته لونا سوف تبقى في كل الأحوال. وعندما عاد إريك في النهاية للحرب، وجد أنها ليست كما يشتهي وقرر الرحيل، أراد من لونا أن ترافقه، فنقول له:

"أنا مرتبطة بهذه الأرض بكل خيط في نسيج كينونتي.
كل شخص يسقط يحفر موته على جلدي. المستقبل هو
خيارى الوحيد، وسوف ينتهى يوماً. سوف نتعلم كيف
ينظر أحدنا للآخر "وجهاً لوجه".

"لن تستطيعى الاستمرار هكذا"

"بل أستطيع، فأنا لست وحيدة. والمرء يعتاد على هذا.
هنالك دفء الآخرين، العائلة والمصير المشترك. إنها
أشياء تستحق. هل تعتقد أنني أستطيع التنفس في
باريس وأنا أعرف أن أهلى ممدون فى الممرات فى
انتظار انفجار القذيفة التالية؟" (ص ٨٤-٨٥).

غرفة خص المرء وحده

كيف حدث أن بقيت النساء، النصف غير المرئى سابقاً من المجتمع اللبناني، على ولائهن، بينما كان الرجال يغادرون؟ من يستحق أن يكون المواطن فى لبنان الجديد؟ إن هذا السؤال عن الجدارة الوطنية سمح بتقييم استعاضى للنظام فى مرحلة ما قبل الحرب. ففى قصة نيزى الأمير "درجات السلم"، من قصص وعود للبييع، ما أن تدخل الخادمة الصغيرة مرحلة البلوغ التى دخلتها بسرعة كبيرة تون إرادة منها، حتى تدرك أنها لا تملك شيئاً مطلقاً، ولا حتى "غرفة خاصة بها" (ص ٤٠-٤١).

(٤٢)، وتتمنى لبيتى سلحفاة تحمل بيتها على ظهرها تدخله حين تَشَاء وتغلق الأبواب خلفها" (ص ١٩). حسناً... ربما كانت تمتلك شيئاً واحداً، شعرها. وباطمئنانها إلى هذه المعلومة، تذهب إلى أحد صالونات التجميل النسائية آملة في أن تتغير، مثلما كانت سيدتها تفعل. وتصدم عندما ترى نساءً مصطفات أمام المرايا، ورؤوسهن حبيسة غطاء حديدي. وتدخل زبونة على عجل، كان زوجها قد أُنذرها بأنها إذا لم تصبغ شعرها بلون أفتح فلن يصطحبها معه ذلك المساء. ويتردد مصفف الشعر لكنه يوافق في النهاية. وتترك الخادمة أن ما افترضت أنه الشيء الوحيد الذي تملكه ولا يمكن سلبه منها - شعرها - قد تؤول ملكيته، في بعض الحالات، إلى الرجال (ص ٤٧).

ليس للنساء سيطرة على شعرهن؛ لأن أجسادهن لم تكن أبداً ملكاً لهن. في "وجهان وامرأة واحدة" لنهى سمارة، يحب عبد الله شعر زوجته، ويدعى أنه بقي معها بسببه. وما إن تشتد سخونة الحرب حتى يغادر عبد الله إلى باريس. لم تعترض زوجته، لكنها بعد مغادرته مباشرة تقص شعرها: "لم تشعر بأى حزن... أرادته أن يراها الآن لنسبه تلك الذكريات الجميلة" (ص ٩٤). لقد أعطها مظهرها الجديد القدرة على رؤية الماضي من منظور جديد، تذكرت أنه كان يتشممها ويلعقها عندما يكون ثمناً، وكيف أنه كان يشكو من أنها لم تدعه أبداً يشعر أنه يمتلكها. وما كان لها أن تدرك سوى الآن أنه كان محقاً، على الرغم من أنها لم تكن واعية بمقاومتها له في ذلك الوقت. كانت تشعر على الدوام بأنها كانت من ممتلكات رجل ما، ولم يكن الزواج سوى تغيير في الملكية، لكن عبد الله شعر بمقاومتها. وفي كل يوم، كان يترك مصروف البيت على الطاولة وهو يعرف أنها كانت تكره أن تأخذ المال من يده". فعلى مستوى ما دون الوعي كانت ترفض دوماً ذلك النوع من العهر الإجمالي الذي يتضمنه الزواج^(٢٠).

هذا المستوى شديد السلبية من المقاومة يمثل مساحة صوت المرأة قبل وأثناء القسم الأول من الحرب. فالنساء في القصة القصيرة لـديزي الأمير، والزوجات تحديداً، ضعيفات وغير آمنات. في *عود للبيع*، تصرح بأن هذه الحالة كانت؛ لأن النساء كن على الدوام أهدافاً للرغبات الداعرة من قبل الرجال (ص ٩٢). كتبت أن النساء ينشأن اجتماعياً بطريقة تشعرهن بالذنب لأنهن نساء

(ص ٥٧). وفي قصة أخرى "مرايا العيون"، البطلة هي المرأة الوحيدة في أحد المطاعم. يمزقها القلق: "ما ننبى إذا كنت المرأة الوحيدة في قاعة طعام فندق يغص بالرجال؟" (ص ١٩). ومن أجل القصة وكذلك النقطة التي تحاول توضيحها، تغادر البطلة المطعم دون تناول الطعام. لقد استقت المؤلفة هذه القصة من الواقع، فقد وجدت نفسها ذات مرة المرأة الوحيدة بين مجموعة من الرجال الذين يتناولون الطعام، لكنها بقيت ثابتة^(٣١). والقرار الأبى الذي اتخذته بمغادرة الغرفة يجعل الأزمة أكثر حيوية، فهذه البطلة ليست مختلفة عن غيرها من النساء، ليست امرأة تستطيع تحدى عواقب الخزي الاجتماعى عند التصرف كالرجال، كلن تأكل وحدها، دون حماية من رجل، فى غرفة مليئة بالرجال. لقد استسلمت للميل الأنثوى الطبيعى بتجنب المواجهة، وغادرت المكان ومعدتها خاوية.

فى "القطعة والخادمة والزوجة"، ليزى الأمير، تشعر امرأة بالشك فى إخلاص زوجها، خاصة مع الخادمة. وفيما كانت تفكر بأنسب طريقة للرد على سوء سلوك الخادمة المفترض، تنفجر الأخيرة فى نوبة غضب، فقد اتهمها السيد بالكذب والسرقة! وتتساءل فى غضبها: "هل أنا زوجته... حتى يرمى غضبه فى وجهى؟" وتحت الشعور بالانسحاق تتبع الزوجة الخادمة وهى تخرج تاركة العمل. وفى الشارع تتردد عندما يعبر الطريق قط أسود: حتى هذا القط الضال الجائع يتمتع بحرية أكبر من السيدة الغنية المتزوجة (ص ٣٤-٣٥). الحرية سلمت بالهزيمة، وكذلك الغضب^(٣٢). العاطفة الوحيدة الباقية هى الحزن (ص ٦٥). يمكن للنساء المتزوجات إعلان الحداد لكنهن لا يستطعن الاحتجاج، فما نفع هذه السلبية؟ لا شىء.

الفعل والعجز

لقد ولت أيام السلبية. فى وعود للبيع، ما يهم هو الفعل النشط، للتغلب على اللامبالاة والقلق. والسلام طبعًا هو الطموح، ولكنه ليس السياق. يجب تبنى منطق الرصاص دون اللجوء للسلبية. لقد حان وقت رفض الأحلام والوعود التى هى صمامات الخداع الذاتى والهروب^(٣٣).

كان مفهوم البقاء قد بدأ في التغيير. لم يكن هذا المفهوم يعنى استمرار العيش السلبي، بل الاعتراف بأن البعض قد عانى خلال القصف والنيران المتباللة، ولم يهرب، وبأن تلك الذى استطاع البقاء يستحق الإشادة به. لقد أصبح أولئك الناجون أقوى وأصبح فى استطاعتهم المبادرة واتخاذ القرارات.

فى قصة "المستقبل الحاضر والماضى"، من مجموعة *وعود للبيع*، تقرر البطلة ألا تتزوج، وقد جلب هذا القرار الارتياح واليقين:

كانت تدرى... تدرى أن هذه هى فترة الغروب.
وسيعقبها الليل بوحشته.
وغدا... غدا تطلع الشمس
غدا.. صباح جديد.
غدا يوم جديد. (ص ١٤)

قبل اتخاذ هذا القرار، شعرت أنها مبعدة، مشياً بانشغال خطيبها بحبه وسعادته الخاصة.

كان اتخاذ القرار تعبيراً عن توكيد ذاتى جديد للنساء فى لبنان؛ فقد كان إحباطهن يجد بؤرة. *إن عود للبيع* سجل أدبى لحيوات تمضى فى توتر. وهذه القصص، قبل أى شىء، هى هجمات على موقف أبقى الحرب مستمرة^(٢٤).

وتوجد الإدانة الحادة للموقف الذى أبقى الحرب مستمرة - اللامبالاة أو الهرب - فى قصة "وجهان وامرأة"، فى مجموعة نهى سمارة *الطاولات عاشت أكثر من أمين*. فمثل العديد من الرجال يغادر عبد الله لبنان لى يعول أسرته. لم تفكر زوجته حتى فى الاعتراض على قراره بالرحيل بدونها، والواقع أنه اتخذ قراره على أساس أنها لم تتدخل قط فى شئون أحد، ولكن ما إن رحل عبد الله، وقبل أن يمضى يوم واحد، كان غيابه باقياً.

هل ذهب إلى غير رجعة، أم لفترة الحرب؟ الأمران كلاهما سيان. وبدأت تفكر. لقد أتيح لها أخيراً وقت لتأمل ماضيها، واكتشفت أنها لم تعيش قط حياتها بشكل مباشر، بل كشىء ثانوى. كانت خبراتها ومفاهيمها على الدوام من خلال

وساطته (نادراً ما تحدثت عن زوجها باسمه، بل استخدمت الضمير المفرد المنكر).

قصت شعرها بطريقة تكاد تكون غريزية. لقد أراد امتلاكها بسببه؛ لذا يجب أن يُقصر. وما إن قصته ثم صبغته بالأبيض حتى بدأت ترى وجهها يتغير. شعرت بدايةً أن ملامحها أصبحت أكثر قسوة، وشبهت نفسها بضابط أنثى من النازي - بعيدة كل البعد عن المخلوقة الضعيفة الخاضعة التي تحميها رغبة زوجها الاستحوادية الشرسة، لكنها ما أن استمرت في التحديق في صورتها المنعكسة في المرأة، حتى رأت أن "ملاحها ملاح رجل". ارتدت الجينز، وقميص كاكى، وأخذت مسدسه. قررت خوض التدريب العسكري، ويتغير مظهرها شعرت أنها محمية. لم يعرها الرجال في ميدان التدريب أي اهتمام، وبدأت تشعر أنها حرة.

وعندما شعرت للمرة الأولى بالرغبة الجنسية، وجدت أنها تستطيع أن تشبع نفسها كما كان يفعل زوجها، إن لم يكن أفضل. كانت تكتسب السيطرة على جسدها وتعترف باحتياجاته، لكن من ذا الذي له أن يلببها؟

أخذت تفكر في الرجال الذين تعرفهم.... لم تفكر بأحدهم يوماً كرجل.. كانت لهم أصوات مختلفة، إنها تذكر أصواتهم جيداً ولكنها لا تستطيع أن تستجمع قسماً وجوههم أو طول قاماتهم، أو عرضها، كانت تراهم من خلاله، من يرتاح له ترتاح له. (ص ١٠١)

لكن أحدهم كان مختلفاً. إنه "منح"، فقررت مطارنته. كانت قد بدأت تدرك أن ثمة خطأ ما في علاقتها بالعالم، ولكن بما أنها اختارت أعز أصدقاء زوجها فإنها لم تستطع الانفصال تماماً.

"كانت تراهم من خلاله"؛ لقد عاشت الحياة من خلاله. ويتضح هذا الوجود بالنيابة من خلال الأسلوب الذي كتبت به هذه القصة. فالتعبير عن الكل يقدم في صورة إيقاع سريع يكاد يكون منقطعاً، والبطلة تقدم وصفاً تفصيلياً لمشاعرها ومزاياها الجسدية وأنشطتها، ثم ذكريات هذه الأنشطة عادة في صيغة المبني للمجهول، ودون تعليق، فلمحات العودة ذات البعد الواحد إلى مشاهد من الماضي

لا تسمح للقارئ بالهروب من واقعية التجربة، بل تجبره على الاندماج التام مع اللحظات. هنالك القليل من التأمل، ولكن هناك إدراكاً تدريجياً للماضي بوصفه سلسلة من الصور التي لم يتحقق لها العمق والمعنى إلا لدى نقلها عبر مستوى جديد من الوعي. كانت قد بدأت في إصدار الأحكام، وبدأت تشعر بالرفض ينمو داخلها بعد أن رحل (ص ١٠٤). في البداية، لم تتعت قراره بالجبن، لكن نظرة المجتمع المحترقة لفعلة أخضعت تساهلها للاختبار؛ فعندما نزل أحد الجيران إلى الملجأ مع البطلة ووالدها، وأشار إلى شكاوى عبد الله على مدى العام ونصف العام السابقين، شعرت بحساسية تجاه نبذة التعليق.

بدأت تقارن الرجال في حياتها: والدها كان رجلاً؛ لأنه لم يترك عائلته أبداً بل تحمل مسؤولياته كاملة، أما زوجها فلم يكن كذلك. لكن حتى "الرجل" في حياتها، أصبح بلا حول ولا قوة - فقد شل والدها بعد وفاة والدتها بعامين، وعندما تذكرت هذا فوجئت بأنها لم تستطع تحمل شفقة أى شخص باستثناء عبد الله، رغم أنه قووض شعورها بالكرامة. كانت قد قبلت تقلباته بصمت، أما الآن، وبعد فوات الوقت، فقد رأت أن سلوكياته كانت مثل أحاديثه الفارغة عن "الثورة" - كانت كلها ادعاءات. لقد افترض أنها صدقت، وأنها تعجب بأى شيء يقوله أو يفعله. ومن باريس، كتب لها عن الألم الذي يعانیه، حتى مديره لاحظ هذا. وأكد لها أنه بمجرد انتهاء الحرب، فسوف يعود - لا بد أن تصلى لكى يسود السلام، لعله يعود! اتصلت بمنح.

هذه القصة تتابع تطور امرأة من الاعتماد السلبي الصامت إلى القوة والتحدى. وهي تصل إلى لحظة قوتها من خلال غياب الرجل الذى كان من المفترض أن يعطى، وقد أعطى، حياتها معنى وشكلاً. بدأت عملية التغيير عندما قررت خوض غمار التدريب العسكرى بناء على اقتراح منح. لقد أثارها التدريب، ولدهشتها تمننت لو لم تكن تطلق النار على دمي بل أشخاص. وقد حيد هذا الاكتشاف للعدائية خوفها وزرع في داخلها بذور الاستقلال. كان عليها التخلص من آخر آثار عبوديتها للرجال: والدها الذى خاطب عجزه واحتياجاته حس المسؤولية عندها^(٢٥). كان عليها أن تكون وحدها، فرتب منح انتقال والدها للمستشفى وامتدح قرارها، فهدأت شكوكها وشعورها بالذنب: كان قرارها لا يزال بحاجة لخاتم الموافقة من رجل^(٢٦).

وأخيراً حصلت على غرفة خاصة بها، ولأول مرة منذ ولدت توفر لها المجال للتفكير والتصرف باستقلالية، وعبد الله، إن عاد في النهاية، سوف سيجد شخصية مختلفة تماماً عن المخلوقة الرقيقة التي تركها^(٢٧). كانت تعبر من السلبية إلى الوعي والرفض لما كان سابقاً من المسلمات^(٢٨). كانت تتحول إلى المركز، الذات، بالتباين مع الرجال الذين هم، بالنسبة لها، الهامش، الآخر. وعندما كتب عبد الله من باريس عن وحدته وأشواقه، قال أن "الانتظار يتملكه" (ص ١١١). إن سلبية الانتظار - والتي هي في العادة ملاذ الأنثى - قد فرضت على الرجل. انتظر عبد الله، فيما تحركت زوجته، لا كمرأة له، بل بدلاً منه.

تفكك النظام الأبوي

صاغ جان بيثك إشتين رمز المرأة بوصفها مرآة في سياق الحرب:

النساء، اللاتي رفضن الصورة المستمدة من "الآخريّة"، ميالات إلى التماهي مع الرجال وعالم الحرب لدى الرجل. أما المرأة التي انطوت على ذاتها التاريخية، فقد تراجعت إلى حقبة المرأة التي كانت فيها المرأة غارقة بالكامل في رمز المحارب. لكن في هذه المرة فقط، ترفض المرأة المكتملة أن تكون مرآة للرجل المحارب؛ فتحطم المرأة وتتماثل بالكامل مع الرجل. وعندما تنتظر إلى المرأة لا ترى الآخر المسالم (لأن هذا سيبتاحها ويحيلها إلى وضع أكثر التباساً)، بل هوية الذكر المسيطرة، التي أصبحت هويتها^(٢٩).

هل كان هذا الافتراض لدور الذكر العدائي، على الأقل عند نهى سمارة، علامة على نهاية دور الأنثى كآخر مسالم؟^(٣٠) لا أعتقد. قد يبدو الاحتمال الأقرب أن هذا التغيير في الحالة من "الآخر" السلبي إلى "الذات" الإيجابية (فقد بدأت النساء في رؤية أنفسهن يلعبن دور الشخصيات الرئيسية، إن لم تكن الوحيدة) كان علامة

على حدوث تغير في وعى المرأة بما يجب أن يكون عليه دورها المناسب.

وبينما بدأت النساء فى إعادة تقييم أدوارهن، بدأن يتساعن أيضاً عن دور الرجال، ماذا كانوا يفعلون؟ هل ما زال الآباء على رأس نظام الإعالة التقليدى؟

فى مجموعة ديزى الأمير الأخيرة، وعود للبيع، يستطيع القراء أن يستشفوا غضباً موجهاً نحو الرجال، والآباء بصورة خاصة^(٣١). فقد كشفت الحرب مواطن ضعف كانت فى السابق مخبأة خلف القسوة والمسافة الاستبدادية. تهاجم قصص ديزى الأمير أسس الثقافة اللبنانية نفسها؛ فى "درجات السلم" تساء الخادمة من والدها الذى جعلها تخدم فى المنازل وهى لا تزال طفلة. ثم اختفى.

كم هى تكرهه هو [والدها]... يجب احترام الوالدين.
يجب محبة الوالدين. نعم يجب احترامهما ومحبتهم..
ولكن لم يجب هذا؟ أهى فريضة على الأبناء وحدهم؟
(ص ٣٩)

المرأة فى "القطعة والخادمة والزوجة" تنتقد والدها بقسوة، وهو وزير فى الحكومة كانت تعرف أنه لص. لكنها تعرف أن المرأة إذا كلن والدها عظيماً فإن ذلك يجعلها شخصاً مهماً. وفى موجة غضب يائسة، تتمنى لو كان فى استطاعتها نشر حقيقة نفاقه. كم سيقلق هذا زوجها! وجدت نفسها عالقة فى شبكة من علاقات الحماية التى سلبتها حقوقها الفردية، حتى إنها لم تمتلك من السيطرة على جسدها ما يكفى لتدميره، هل عليها أن تنتحر، عندها سيجبر والدها طبيب العائلة على أن يقسم أن وفاتها كانت لأسباب طبيعية:

حتى الموت... حتى الموت بمنعنى الآخرون من
الاستمتاع به وأنا.. أنا التى لم أعش حياة طبيعية، ألا
يحق لى رفض الحياة؟ ألا يحق لى إعلان هذا؟
(ص ٣٣)

لم تكن طرفيات بيروت يتخلين عن المسئولية، بل كن يشرن إلى خطأ جسيم فى مجتمعهن. كن يحاكمن البناء الأبوى الذى أخضع المرأة لحكم الرجل، والذى

كان لا أخلاقياً في أغلب الأحوال. كانت الحرب قد بدأت تقويض هذا البناء وإظهار أن أساساته كانت من رمال متحركة.

كانت *الطفل المكتنز (Le Fils Empaillé)* لفينوس خورى جاتا، رواية رمزية عن الحرب تفتى أثر مراحل انهيار بيت الوالد، وتنفذ من خلال موشور لعائلة يدمر رجالها بعضهم بعضاً، وتنتظر نساؤها في صمت اكتمال الدمار.

تحكى الرواية قصة فردريك من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى السنة الثالثة من الحرب اللبنانية، منذ كان شاباً حساساً حتى أصبح رجلاً بشعاً في منتصف العمر. وفي الخاتمة المكونة من صفحة واحدة يظهر عفريت وهو يسير مترنحا عبر نيران القناصة. لقد أصيب مرتين، لكنه ما يزال يتجه نحو عنف غير قادر على أن يؤذيه فهو ميت جزئياً أصلاً. رأسه ميت، والجميع يعرف، حتى القناصة لا يصبون إليه (ص ٢٢١). إنه:

.....شخص ميت لا يحد عليه أحد، ولا حتى أى مسحة
من سواد، أو أى وردة مهما كانت صغيرة على كرسيه
المعتاد فى غرفة المعيشة... شخص ميت لم يدفن أبداً،
أو ميت دفن فى نفسه، غاص يوماً ما فى بئر نفسه ولم
يصعد ثانية أبداً (ص ٨).

فى أحد مستوياتها تبدو الرواية قصة شاب أكثر حساسية وتوحدًا من أن يستطيع البقاء، مأساة عبقرى خنفته التقاليد. وفى مستوى آخر، فإنها قصة تفكيك منزل أب من خلال جنون الابن الذى سمح لغرفة البنات بالتنفس.

لم يستطع والد فردريك فهم عبقرية ابنه، لذا فإنه يرسله إلى مستشفى للأمراض العقلية لكبح خياله الجامح والقضاء عليه (ص ١٩٢). وينجح، لكن العلاج بالصدمة الكهربائية يفاقم كراهية فردريك لوالده. إنه يخشى من أن والده إنما يريد قتله. وأخته، الراوية، تمتلكها شكوكها الخاصة التى تريد إبعادها:

ما من شىء مثل إدانة والد لولده، يؤكد لى هذا صوت
فى داخلى. إنه لأمر بشع جداً أن يرهب الآباء أبناءهم،

ويدفعوهم إلى تناول المخدرات ومن ثم إلى المصححات العقلية، لأنهم يزعمون أنهم غير قادرين على إرسالهم إلى مراكز إعادة التأهيل. (ص ١٩٩)

تدريجياً تتوصل العائلة إلى رفض الوالد، وفي كل ليلة يمارس تمارينه في غرفة المعيشة: المشى ثلاثة كيلومترات صعوداً وهبوطاً. ويتمنى فرديريك، بغضب حانق على الأبوية المستبدة التي لا وجه لها، لو أنه يستطيع الإمساك بآلاف الكيلومترات التي قطعها والده ولفها حول عنقه العجوز، وأن يشدها حتى يخنقه (ص ٩٩). وبالرغم من أن موقف فرديريك ضعيفاً، فإن علاقاته السلبية قد أعطته على الأقل جوهراً يمكن تدميره بقوة. أما أختاه فليس لديهما جوهراً أبداً؛ فنادراً ما تُذكران، وإن جاء ذكرهما، فهذا يتم وكأنهما لا تنتميان إلى العائلة، التي تضم الأب والأم وفرديريك وربما دايين - ودايين فقط لأنها هي التي استأنفت رواية كل شيء. لكن دايين على علم باستثنائها من الثالوث الذي هو في الواقع العائلة الأبوية الحقيقية. وعندما تترك فرديريك وتذهب للريف لزيارة عمته تتلقى رسالة من فرديريك. وتملأها النبوة المرعبة للرسالة بالخوف، وتسقط أفكار انتحاره المحتمل دموعاً لم تستطع السيطرة عليها لا يراها سواها (ص ١٦٩). لم يعرها أحد أي اهتمام. وهي، وربما أختاها أيضاً، موجودات فقط بوصفهن انعكاساً لمفاهيم الآخرين واحتياجاتهم، وفي هذه الحالة فإن الآخر المعنى هو فرديريك.

إن فرديريك قلق من أن دايين قد تتزوج، بالطبع ستتزوج كل أخواته. أولئك الأخوات لسن أكثر من صيغة الجمع للمشكلة التي تمثلها إحداهن. بالنسبة إليه لا وجود لهن في صيغة المفرد. ولا يعتقد فرديريك أنه سيكون من اللائق أن يجسد لأخواته أزواجاً. فهو يرى من الضروري، من الضروري جداً، أن يرفض تناول الطعام إلى أن تتخذ دايين قراراً. ويقدم جمع من الخطاب أنفسهم، بمن فيهم مسن مهاجر إلى أميركا الجنوبية، وهو الخيار المفضل لدى العائلة. وبعد أن ثبت أن هذا الخطاب غير مناسب إطلاقاً، أعلن فرديريك: "إن نتزوج المتحذلق!" (ص ١٥٢). لاحظ ضمير المتكلم.

كم لجنس الذكور من امتيازات. إنه محط أنظار الجميع، خاصة والدته، ودايين تنتقد علانية هوس أمها بفرديريك، فعندما يمرض لا تبرح السرير. وتخبره

أمام الآخرين كيف شعرت به وهو بعد جنين، مستدعية ذكريات ذلك التقارب الفائق (ص ١٥٣، ١٦٠). وخلال مرضه، تصبح هامشية العائلة إلى جوار سليلها الذكر واضحة كالبلور: فهم يأكلون فقط عندما يجوع، ولا يتحدثون إلا بعد أن يقول كل ما لديه. وحين تسقط والدته طريحة الفراش، يخبرها فريدريك أن عليها ألا تموت لأنه يحتاجها، فتبرأ من فورها (١٨٦-١٨٧، ١٩٨).

إن فريدريك هو سبب بقاء أمه، وبقاء والده أيضاً. وبعد رحيل فريدريك، يضعف والده:

محروماً من ضحيته الرئيسية (فريدريك)، الشخص الذى
مارس عليه طغيانه بصورة خاصة، كبر والدنا فجأة.
وحذا المنزل حنوه فظهرت عليه التجاعيد والتصدعات.
(ص ١٢١)

هذا هو الرابط الأوضح القائم بين الوالد، الأب، المنزل، والنظام الأبوى^(٣٢)؛ فالنظام الأبوى يتطلب الخضوع التام، وتعتمد سلامته على ذلك. وعندما يواجه التحدى فإنه يرد بعنف فارضاً العقيدة أو الطرد. وبما أن الخيار الأول فى هذه الحالة قد فشل، لم يبق سوى الثانى. لقد لفظه المنزل (فريدريك) حالما ثبت، بما لا يدع مجالاً للشك، أنه مختلف عن الآخرين" (ص ٢٠٧). لا يمكن التسامح مع الاختلاف، ويجب إزالته بأى ثمن.

وفى أحد مواسم أعياد عيد الميلاد تتفجر العلاقات، فى لحظة عفوية يلتقى فريدريك ووالده فى عناق عاطفى حميم هو آخر اتصال بينهما (ص ٢٠٩)، ثم يستدير فريدريك نحو والدته ويتهمها بتجاهل زوجها، وتركه يهرم. لكنها ترد بحسم أنه قطع الأشجار بوحشية فى أحلامها دون التفكير فيها أو فى الأشجار التى يكت (ص ٢١٥-٢١٦). لا يكثر فريدريك ويرحل، فحين يصبح استثمار الآمال فيه متعزراً، ينقلب الغرماء على بعضهم البعض.

يتقوض المنزل الأبوى بتمرد طفله الحبيب الذى كان يبدو سبب وجوده، فعندما تتكشف العلاقات وتظهر هشاشتها، يدمر الرجال بعضهم بعضاً. مثل خوسيه أركاديوس وأوريليانوس، فى رائعة جابرييل جارسيا ماركيز *مائة عام من العزلة*،

تأتى أجيال من الرجال وتذهب بدرجات متفاوتة من الاحتفال، لكنها المرأة، كل مع سميتها (أورسولا، ريميدوس، بيلار، ترنيرا)، هى التى تبقى، وإن بهدوء وبعوانية سلبية، بعد عواصف الذات الزائلة والطموح والدمار. فى *الطفل المكتنز* يكتب فرديك قصيدة عن أمهات يدمرن أبناءهن:

بطريق الخطأ أو الإهمال... كان فى إمكانهم إكمال هذا الحوار إلى ما لا نهاية، حتى يبيض شعرهن، وتسقط أسننهن، والزمن، المستنزف، يرسم خطأ عليهن، ويده يتعقب الكلمة: النهاية (ص ٢٢٠).

نساء عائلة دايبين المنتظرات، مجهولات الأسماء، يقين ليحققن ما كان حلمًا، ليس حلمًا بوصفه رفض للواقع، بل حلمًا بوصفه مشروع طوباوى:

أحلام الأمهات هى طريق سفرنا ذات الاتجاه الواحد. رحلات إلى بلدان حيث المنازل، جميعها، دافئة، وحيث الدرجات من خشب مصقول (ص ٣١).

أحلام الأم يمكن أن تخلق والدًا جديدًا، حقيقةً جديدة:

عند الأم يختلط الواقع والحلم (ص ١٥٨)..... كانت الأم تحلم بحوض استحمام مليء بمحلول الفورمالين الذى نحنت فيه أبانا. لقد مات لأنه نسي فى تلك الأمسية كأس العرق. كل طرف من أطراف جسده أفرغ، وجفف ثم حشى بلحم مفروم وكل أنواع التوابل. (ص ١٨١).

ويمكنها أيضًا أن تحلم بأنها بعيدة لكى تسمح للعلاقة "بين فرديك ووالده بأن تصل إلى ذروة التفاهم" (ص ٧٠). لكن غيابها، لإتاحة الفرصة لهذه الانفراجة، يتحتم أن يكون فى أحد أحلامها^(٣٣).

المناضلة

للنساء أن يحلمن، ويمكنهن خلق حقائق جديدة، ولكن ليس خارج رموسهن، أولئك اللاتي اخترن الوقوف فرادى والمطالبة بحقوقهن خضن معركة حامية ضد مواقف متخلفة. وثبتت رواية أتيل عدنان ست ماري روز (*Sitt Marie Rose*) صعوبة تمرد المرأة؛ فالمجرمون المسيحيون الأربعة لم يستطعوا احتمال عار انضمام إحدى نسايتهم إلى العدو، فكان عليها أن تدفع ثمن حمايتها وفي الوقت نفسه، أن تكون عيرة لغيرها ممن قد يقعن في إغراء مثل هذا التهور. لم يكن يعينهم حقاً ولاء أو عدم ولاء ست ماري روز، فهي في النهاية لم تكن سوى امرأة، ولم تكن خيانتها سوى نتاج لطبيعتها النسوية الضعيفة. الرجال فقط هم المهياون لمواجهة تحديات الحياة. لدى دخولها الصحراء يقول لها أحد القلة:

.... على المرء أن يعيش بنفسه، أن يجد طريقه وليس معه إلا خريطة وبوصلة لرؤية الطريق فعلاً. أما أنت، فلن تكوني قادرة على القيام بذلك. (ص ٤)

كان هذا موقف الرجال، لكنه كان موقف النساء أيضاً. لم تكن ست ماري روز تعتقد أن مشاعر الشفقة والحب يمكن أن تكون قضية اهتمام سياسي، لم تكن تعلم أن الحرب جعلت أفعالها مرئية سياسياً. الحرب، الموحد الأكبر، سلطت الاهتمام على المرأة، ومن بعدها على نساء أخريات، لقيت أفعالهن اهتماماً:

لقد كانت هي (ست ماري) أيضاً، تحت تأثير وهم آخر كبير، عندما صدقت أن النساء كن محميات من القمع، وأن القادة يعتبرون أن المعارك السياسية محصورة بين الذكور فقط. (ص ١٠١)

لقد سيست الحرب النوع الجنوسي، وكان الرجال على علم بذلك:

نعم، لقد استغرقني الأمر نحو عام من الحرب الأهلية، ومئات القتلى يموتون كل يوم في بيروت، وفساد التحالف القديم بين السماء والأرض، لأنهم أن المرأة

كانت شريكاً جديراً، حليفاً أو عدواً، لكننى أحد القتائل
الذين يمكن أن يعترفوا بذلك. (ص ٣٥)

نعم، كانت الحرب تخلق امرأة من نوع مختلف، امرأة تتحدى النظام بقوة^(٣٤). ولكن ست ماري اعترفت بأن "امرأة تواجههم وتتجراً على النظر إليهم في عيونهم، هي شجرة يجب اقتلاعها، وقد اقتلعوها" (ص ٦٧). لن تستطيع المرأة المتحدية وحدها أن تحيا، فتصريحاتها السياسية تهدد الوضع القائم، ولهذا يجب قمعها. لكن الشكوك بقيت بعد إزالة الشيء الشاذ، فما حدث ذات مرة قد يحدث مرة أخرى. بمقدورهم اقتلاع شجرة واحدة، ولكنهم لا يستطيعون اقتلاع غابة:

الواقع أنه بوصول النساء إلى منافذ أكبر للحصول على سلطات معينة، بدأوا في مراقبتهم عن كثب أكثر، وربما بعدوانية أكبر. فكل عمل نسائي، حتى لو كان عملاً خيراً أو يبدو بوضوح أنه غير سياسي، كان يعتبر تمرداً في هذا العالم الذي لعبت فيه النساء دائماً دور الإماء. لذا أثارت ماري روز الاحتقار والكرهية قبل يوم اعتقالها المحتوم بكثير. (ص ١٠١)

"كل عمل نسائي كان يعتبر تمرداً." كانت النساء يمثلن تهديداً كبيراً، حتى لو لم يكن يدلين بتصريحات سياسية أو يتمردن علناً. كانت أساسات المجتمع شديدة الاهتزاز لدرجة أن النساء، "اللائى لعبن دائماً أدوار الإماء"، كن يكتسبن سلطة لم يكن الرجل ليحتملها. لم تكن النساء يتبادلن الأدوار مع الرجل لكي يسيطرن بنفس الأسلحة التي كان الرجل يستخدمها لشن الحرب - العنف واللامبالاة والهروب. لم يكن هدفهن الفوز والسيطرة، وإنما أردن شيئاً لم يستطع الرجل أن يفهمه ولهذا خشيته: القدرة على البقاء بكرامة. كانت القضية العامة موضع بحث لأسباب أخلاقية، وليس لأسباب سياسية. لم يكن الفوز بهذه الحرب ممكناً: يمكن النجاة منها ومن ثم ربما تقويضها. هذا النوع من البقاء هو الذي كتبت عنه بجي ماكنتوش:

.... في الجزء الأعلى من الهرم... البديلان الوحيدان
هما أن تفوز أو تخسر... ولكن هناك منطقة أخرى من

النفس ومن الحياة العامة والخاصة تعمل بنظام قيمي مختلف... نظام يعمل منذ عهد قريب وفق مبدأ أنك تعمل من أجل أن يستطيع الجميع البقاء بكرامة، وهذا الجهد يفضى إلى بقائك الشخصى وإنسانيتك كذلك. وهذا النظام القيمي يلقي تأييدًا فى المجال الذى أطلقنا عليه اسم الخاص، وغير المرئى، والمحلى^(٣٥).

البقاء، مثل المسئولية، يربط الذات بالموضوع فى آلية ذاتية الدفع. البقاء، مثل المسئولية، يجب أن يكون له معنى، فطرفيات بيروت يصفن الأشخاص الذين عاشوا هذه الحرب بأنهم تغيروا. لقد أصبحوا أقوى، ومثل الفلسطينيين، كانوا مصدر تهديد للآخرين. وبترييد صدى أصوات النهضويين بعد ١٩٦٧، تحذر إيتيل عدنان من الفلسطينيين ومن هم على شاكلتهم ممن نجوا، والذين كانوا "وحيدى، مقتلعي ومطاردى... أنتم يا من تحبون النصر، احذروا من أن هزيمة الفلسطينيين ستكون خميرة تفعل فعلها فى النفس العربية" (ص ٥٧).

كانت سلطة الناجين تتزايد، ولكن كان لا يزال عليها أن تقاوم ضد هيكى السلطة التقليدى الذى كان فى الوقت نفسه أبويًا بطريركيًا، وما أسمته إيتيل عدنان فى إحدى المقابلات "قبليًا":

فى الأوضاع القبليَّة، يعيش الشخص الذى يجارى تيار القبيلة العام سعيدًا؛ لأنها أو لأنه يتضاعف. فهى أو هو يشعر بأنه كثرة. المختلفون فقط هم الذين يُسحقون^(٣٦).

أن تختلف تحت هذه الظروف يعنى أن تموت، بالمعنيين الحرفى والمجازى. ما يهم فى غضون ذلك هو استجماع القوى. ما كان حاسمًا هو البقاء، وربما يمكنك فى النهاية أن تتحدى وتغير.

خاتمة

هناك وظائف أسهل، ووظائف أمتع بكثير. ولكن الكتابة بالنسبة للناجى ليست حرفة بل وظيفة، واجبا... "الدور الوحيد الذى أردته كان أن أدلى بشهادتى. وأعتقد أننى، وقد نجوت بالصدفة، فإن من واجبى أن أعطى نجاتى معنى، أن أبرر كل لحظة من حياتى"^(٣٧).

إن وصية إيلى فايزل^(*) للمتقين لإعطاء النجاة معنى من خلال الفن أمر لا يمكن الهرب منه، وقد استجابت لها كاتبات مثل نهاد سلامة:

فى خضم المعمة أسمع نفسى تتساءل: ماذا للشاهد أن
يتذكر بعد الحرب؟ نفسه؟ ماذا كان هو عندما كان
يعيش حياةً عاديةً، عندما كان يحتضر وهو حقيقى،
وليس حياً وبدون حقيقة؟^(٣٨)

ليس كافيًا أن تتجو، فعلى كل ناجٍ أن يعى هذه الحقيقة وعواقبها، فقد أوجد البقاء وعيًا أنثويًا غير مسبوق، وكان لا بد من تسجيله حتى لا يختفى دون أن يلحظه أحد.

بحلول أواخر السبعينيات، كانت طرفيات بيروت يعترفن بأن النجاة كانت ممكنة، وأنه لهذا كان على كل من يستطيع البقاء فى لبنان أن يبقى. بدأن يتحدثن الرجال الذين لم يعترفوا بمسئولياتهم الشاملة، وبدعم مبالاتهم العنيدة روجوا العنف. فى البداية التزمت النساء حافة الفعل، ولكن ما أن احتدمت الحرب حتى اضطررن لإدانة سلوك الرجال. ازداد فقههم للصبر حيال أبنائهن وأخوتهن وأزواجهن^(٣٩). لم يعد آباؤهن يخيفونهن، بل يثيرون استياءهن. ولم يعد النظام الاجتماعى الذى سمح للرجل بالهيمنة المطلقة أمرًا محسومًا، رغم أن المرأة لم تكن بعد قوية ما يكفى، لكسر دائرة العنف. وكان الأمل يكمن، على أقل تقدير، فى السوعى. وبالنسبة لطرفيات بيروت كان على هذا الوعى أن يتحول إلى فعل، والفعل الوحيد الذى كن يستطعن الانخراط فيه هو الكتابة.

(*) إيلى فايزل Elie Wiesel (١٩٢٨ -): أحد الناجين من الهولوكوست، عمل طويلاً من أجل استمرار تذكر هذه المأساة على مستوى العالم، وحصل على جائزة نوبل للسلام (١٩٨٦) من أجل أعماله هذه، كان رئيساً لمجلس الهولوكوست فى الولايات المتحدة حتى ١٩٨٦. [المراجعة]

الهوامش

- (١) Etel Adnan, "In the Heart of the Heart of Another Country", in *MUNDUS Artium*, vol. 10, no. 1, 1977, p. 24.
- (٢) "الناس في بيروت فاجأوه (القناص) بشهيتهم للموت، بانتحارهم الجمعي المدهش". السمان، كوايبس، ص ٩٢. "كيف يمكن أن نشرح الحرب لطفل، خاصة عندما تكون حرب انتحار جماعي؟.... كيف يمكن لشخص عادي أن يحدد ما هو الولاء؟" صليبي، الأنقاض، صص ١٣-٢٨.
- (٣) وهذا الشكل الأقرب لليوميات هو ما اختارته أيضاً سلامة في *Enfants d'Avril*، ولكن هنا يتخذ أحياناً شكل رسالة إلى فيليب الغائب. وهذه الرسائل/اليوميات كتبت من ٢٢-٣٠ يوليو ١٩٧٦.
- (٤) طيارة، البقاء في بيروت، ص ١٤٠. قارن، سلامة: "أقسم أحدهم باسم القديس فلان أنه لم يتخيل أبداً أن الحرب سوف تمنحه الإثارة التي شعر بها وهو يلعب القمار". *Enfants*, p. 49، انظر الفصل الثاني.
- (٥) في رواية تالية (وفي هذه المرة موقعة باسم مقدادي فقط)، *Surviving the Siege of Beirut*، تلجأ لنا ثانية للصلاة بتأثير الضغوط، ص ١٠٣. وتدعي حمدان أن "الصلاة كانت ملاذها الأخير أكثر من مرة" - الصلاة التي علمتها إياها جدتها (الأزرق القائم مع الريح، ص ١٢١). ولكن الصلاة أحياناً كانت مزيجاً من "الفاحة" عند المسلمين، و"الصلاة الربانية" عند المسيحيين، لتؤكد من أن الله، على أي توصيف في أي من الديانتين، سوف يستجيب، ص ٩٦.
- (٦) طيارة، البقاء، ص ١٢٣. حمدان، الأزرق، صص ١٠٠-١٠١؛ ١٣٠. قارن، وصال خالد، رموع القمر، صص ١٠-١٢. قارن، في القصة التي تحمل عنوان مجموعة سمارة الطاولات، يصاب أمين بطلق نارى تطلقه ميليشياته، عندما كان يبحث عن عائلته في منطقة يقوم بإطلاق النار فيها زملاؤه (ص ٢٢).
- (٧) طيارة، البقاء، ص ١٧٧. وحتى أثناء الحصار الإسرائيلي، كان يمكن الشعور بالنقمة في الإنسان. في *Surviving the Siege*، رشاء، ابنة الراوية، ترهقها نشأتها في مجتمع بلا قيم، فهي تعلن: "حسناً، أنا لن أقوم بمساعدة أي أحد عندما أكبر" (ص ٣١). ولكن بعد ثلاثة أسابيع، بعد أن سمعت عن مظاهرات في نيكاراجوا قامت من أجل حصار بيروت، فإن هذه الطفلة، التي لم تعرف شيئاً في حياتها سوى العنف، لا يزال من الممكن أن تحركها الأفعال الإنسانية الجمعية، فهي تعلن: "حسناً، هذا جميل من نيكاراجوا.. سوف أساعدهم عندما أكبر" (ص ٥٥).
- (٨) شرائط زياد رباني ولين تشامون، "لا نزال بخير"، كان هذا التعبير محاولة لاستعادة لمسة إنسانية، رغم ما في ذلك من سخريّة. هذه الشرائط، التي أتبعحت محتوياتها في ١٩٧٦، ثم تم تهريبها بعد ذلك للاستخدام الشخصي، تنتقد الحرب بأسلوب يجعل النواحي السخيفة لوحشية المشهد الداخلي حاضرة دائماً، ولكنها حاضرة بطريقة تبرز الوحشية والاستخفاف بالمخاطر

(Janet Stevens, "We're Still O.K.", *Arab Studies Quarterly*, vol. 3, no. 3, 1981, pp. 275-84)

(٩) نادية تويني، "Women of My Country" in *Liban. 20 Poèmes pour un Amour*, Beirut, 1979, p. 43. قصيدة لمياء عباس عمارة "أين تدع، أيها الموت؟ تحيي إرادة الحياة عند اللبنانيين: "أين حبيبي، أصنقائي/ نفاء اجتماعهم/نعومة ملجأهم/تمزقها كل ليلة/قنابل وطلقات/...../لبنان، الأرض الخالدة/الحياة بلا نهاية"، في *الرائدة*، مايو ١٩٨٥، مجلد ٤، رقم ٣٢، ص ٧.

(١٠) سمارة الطولوت، صص ١٢٦، ١٢٨، ١٤٠، ١٣٠. انظر عربيدي: في التحليل الأخير فإن أروع ما فعلناه هو بقاؤنا على قيد الحياة... "Ma Guerre Pourquoi Faire?" ص ٤٥. تستمر لبنان في الحياة كدولة، رغم كل هؤلاء المحتلين وكل هذه الحروب، لأنه لم يعد كافيًا أن تطيح بالحكومة لتتدمر البلد؛ بل عليك أن تقتل كل فرد فيه.

Friedman, "Living with the Violence of Beirut", *New York Times*, 17 July 1983, p. 52.

(١١) تلاحظ جلوريا إمرسون نفس النوع من التمويه اللغوي أثناء الحرب الفيتنامية. "لا يستخدم أحد كلمة "مات" أو "الموت". الرجل أصيب ولم يجرح. فإذا قتل يقولون ضاع أو ذرته الرياح. اشتراها، أو اشترى المزرعة. ذهن أو أضيء. فالموت هو الحالة القصوى".

Gloria Emerson, *Winners and Losers*, New York: Random House, 1976, p. 64.

(١٢) Harris, *Encounters With Darkness*, pp. 172-4.

(١٣) طبقاً لمقدادي، كان هذا هو الموقف اللبناني بشكل عام: رأيت أن جميع اللبنانيين لا يزالون كما هم أمام الموت، يظهرون الاحترام عندما يكون موتاً فردياً، ولا مبالاة عندما يكون جماعياً" (Siege, p. 19).

(١٤) لقاء مع نيزي الأمير، بيروت، ١٧ مايو ١٩٨٢، قارن، الأمير، في دوامة الحب والكراهية، صص ٦٩-٧٤. انظر أيضاً، Aldiz Nakhoudian, "Reliving the Past with Daisy al-Ameer (sic)" in *al-Raida*, November 1981, vol. 4, no. 18, p. 2 بمعنى الكلمة. وهو يعاني من مشكلة أنه لم يقتل أبداً بما يكفي... وهو يفضل القتل على القبلات". عدنان، *Sitt Marie Rose*، ص ٢. هذه الحالة المترابطة من التجرد من الإنسانية يمكن رؤيتها في الأطفال الذين ولدوا قبل الحرب أو أثناءها. فهم شديدي العدوانية: اللعب المفضلة لديهم هي البنادق. انظر

J. Abu Nasr, S. Vriesendorp, I. Lorfing, I. Khalifeh, "Moral Judgement of Lebanese Children after the Lebanese War" in *Social and Moral Issues of Children and Youth in Lebanon*, Beirut, 1981, pp. 34-46.

(١٥) تكتب السمان بحيوية عن الظلام: "سمعت شخصاً يتنفس عند المدخل. كان الظلام حالكياً، تحولت إلى أذن ضخمة منتبهة ومحائرة. شممت شيئاً غريباً، إنها رائحة الموت. ولم أعرف إذا كانت الرائحة مني أو من الكائن المجهول الرابض في الظلام". كوابيس بيروت، ص ٨٧.

(١٦) قالت الأمير في أحد اللقاءات، ١٢ مايو ١٩٨٢، أنها أصبحت قذرية. قبل الحرب،

(١٧) تقول عدنان في قصيدتها "في القلب" ("In the Heart"): أنا الشاعر في قلب المدينة. نقطة.
أنا شاعر هنا والآن. *Mundus Artimm*, p. 25.

(١٨) تدعى البطلة أنها تريد أن تنسى الانتظار الطويل الذي تحملته: "لا تتبش القبور ولا تعد
قبورا جديدة"

"أنت تفكرين بالموت"

أنا أفكر بالحياة"

"ما الحياة في رأيك وأنت تمنعين نفسك من الانتظار؟"

"أنتظر ماذا؟" الأمير، وعود، ص ٦٣.

(١٩) كانت التقاليد أن تبقى المرأة في البيت. وكان اتجاه المرأة إلى العمل المهني من المفترض

أن يكون تعويضاً عن فشلها في المجال العاطفي (الأمير، وعود، ص ٨٨). وتعي طرفيات

بيروت جيداً أن قمع المرأة لا يحدث فقط على أيدي الرجال، ولكن النساء، والأمهات بشكل

خاص، هن المسئولات غالباً عن دوام التقاليد التي تقف ضد حرية المرأة. "الأم الصانقة مع

نفسها، تخفي خلف لموعها جداراً يحميها من الضعف، لعدم قدرتها على الفعل وأخذ

القرار" *Khoury-Ghata, Le Fils Empaillé*. Paris, 1980, p. 178. وقد تساءلت وصال

خالد عن دور النساء ومكانهن في الحرب الأهلية. وتقدم "When The Streets Cry"

بمقولة أفلاطون الجائرة: "أشكر الآلهة لأتني لم أولد عبداً أو امرأة". وتكمل بقصة هي

محاكاة ساخرة للقيم العربية. رامت طالب بالجامعة. تخضع أمه أخيراً لتوسلات أبيه

المخلصة بأن يعطى الابن الفرصة للالتحاق بالجامعة. وما إن يذهب رامت حتى يسمح

للمشهد الاجتماعي بأن يؤثر عليه. كل ليلة تأخذ امرأة أخرى خارجاً. وأخيراً، لا تتحمل

أخته تلك الأفعال الفاضحة المخزية. تقف ذات ليلة وراء باب المطبخ شاهرة سكينها. عاد

رامز بعد منتصف الليل. وتم الانتقام للشرف. (مموع القمر، صص ٧٧-٨١). وهذا القلب

العكسي للأعراف" يمكن قراءته في رواية أليس ووكر Alice Walker اللون القرمزي

(١٩٨٢) *The Color Purple*، حيث يقدم الجنس الأبيض كشذوذ عن القاعدة السوداء.

خرج آدم من الجنة لأنه اكتشف عريه من اللون (ص ٢٤١). كان على النساء أن يحزنن

الأذى الذي يسببه لأنفسهن. كما كان عليهن أن يواجهن مجتمعهن ككل.

(٢٠) يوصف الزواج بأنه سجن، خالد، مموع القمر، ص ٦٩-٧٣. قارن، حمدان، الأزرق، ص

٦٧.

(٢١) قارن، الأمير، "الناس لا يحترمون السعداء"، في فيروز، أبريل، ١٩٨١. قارن، عميران،

قلعة الأسطه، ص ٩٩.

(٢٢) لاحظ السخرية في المقولة التالية للخادم في "درجات السلم": لم تفكر قبل اليوم في أمر

اسمه زواج وآخر يسمى إنجاب. ليس لها الحق في التفكير بذلك"، أمير، وعود، ص ٤٢.

قارن، *Khoury-Ghata, Le Fils*, p. 172. وفي قصة قلجى "عند وصول جودو" "When

"Godot Arrived"، تتعرض السيدة لرد جاف من خانتها التي تطالب ألا تتعرض للمساءلة

إلا عندما تتهاون في عملها. وعلى عكس سيدتها، تستطيع أن تقول بلهتة: "حياتي هي أمر

يخصني". رقيق القرن العشرين، ص ٣١. ورد الزوجة الممرور هو كيف يمكنها أن تفهم

أنتي بحاجة إليها، وأنتي لست سيدتها. إن السخط هو سيد الجميع. سيد الإنسان. سيد

الحشرات". (رقيق، ص ٣٣).

- (٢٣) تسخر وصال خالد من حلم وجود عالم على القمر يتمتع فيه الجميع بالمساواة والشباب الدائم (مموع القمر، ص ١٣). وتشير الأمير أن الرجال يظنون أن المستقبل سوف يكون تحت تحكمهم. النساء يعرفن أن المستقبل غامض. وقد أشارت صليبي إلى المستقبل كحالة انتقالية يتحول فيها الحلم والحب والحياة إلى "أفعال شجاعة"، صليبي، في نواية، صص ٢٢-٢٣.
- (٢٤) لقاء، ١٢ مايو ١٩٨٢. ورغم أن الحرب يشار إليها ضمنا مرتين فقط في هذه المجموعة، (وعود، ص ٢٥)، لكنها سياق مستمر لا يخطئه القارئ.
- (٢٥) كما حدث لزهرة، وجدت أن الحرب قد جعلت الرجال غير مؤثرين، انظر الفصل الثالث. كل ما كان أبوها يشتهي تركز في الطعام "رمز الاستمرارية" (ص ٤١). وبإطعامه، تشبع البطلة أعظم رغباته. وتشير عسيران أيضا إلى الطعام كبؤرة إجبارية لإبعاد المشاعر الأخرى (أسطه، ص ٩٣). وفي *Fils*، عندما يكون فريدريك في المستشفى، يكون الاهتمام الأكبر لأمه أن تحضر له طعاما، رغم أنه يتوفر بكثرة له. وهي لا تهتم بشيء آخر: لا صحته، ولا بانهيائه النفسي، ولا بعض كلبه (ص ٢١٤).
- (٢٦) يقول أستاذ التدريب على السلاح أنها تصوب الطلقات أفضل من أي رجل عرفه، ومن ثم يعطى شرعية نكورية لمغامرتها في مجالات غير أنثوية.
- (٢٧) في رواية سلامة *Enfants d'Avril*، تكتب الراوية إلى فيليب الغائب: "فيليب، عندما ترانى مرة أخرى سيكون في جسدى الكثير من الحديد. مرات موت كثيرة تعيد صنع حلمك، وسوف تقول: 'ها هي أخيرا امرأة يمكنني الاعتماد عليها'" (ص ٢٧). ولكنها ليست متأكدة مما سوف يجده لأن الحرب بدأت تؤثر على مشاعرها نحوه فى فترة غيابه (ص ٣٨، وقارن، ص ٥٣).
- (٢٨) قارن:

Cf., Dorin Schumacher, "Subjectivities: A Theory of the Critical Process" in Josephine Donovan (ed.). *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*, Lexington, 1975, pp. 29-37.

- (٢٩) Jean Bethke Elshtain, "Women as Mirror and Other: Toward a Theory of Women, War and Feminism" in *Humanities in Society*, (5: 1, 2) 1982, pp. 34-9
- (٣٠) فى القصة الطويلة للنساء والحرب، والنسوية، هناك شيء واحد واضح: لا شيء يمكن أن يكون أكثر مأساوية أو بلا طائل من إساءة النساء لسمعة صلاتهن التاريخية بالآخر المسالم. إن التحدى الذى يواجه النسويات المعارضات للحلول العسكرية هو كيف يمكن تحويل هذا التعريف إلى هوية يمكنها التحدث إلى السلطة العامة وتحدى عقلية الحرب، حتى عندما تكون هذه العقلية موضع ترحيب عند بعض النساء باسم المساواة بين الجنسين، (Elshtain, "Women as Mirror", p. 42).

- (٣١) رغم أن الأمير قد كتبت باستخفاف عن الشباب من الرجال المفتونين بجنونهم، فإنها قد اتهمت أيضا بعض الرجال بتجاهلهم لفظ لجنون النساء. والأمير تختلف مع هذا: الرجل المغرم مدان؛ والرجل الذى تغرم به امرأة مدان أيضا. وهي تستهدف التماسك والصلابة بإدانتها أيضا: كلاهما رجال. وبطل حمدان فى رواية الأزرق يشكو من الأبناء الأنانيين، ص ٦١-٦٢. وكرمت زهرة أباه، لكن الحرب جعلته شخصا عاجزا لا حول له ولا قوة (الشيخ، زهرة، ص ١٦٨).

- (٣٢) في رواية الشيخ، لم تكن زهرة تريد أن تفعل شيئاً، حتى لو انهار البيت: "يجب أن ينهار هذا البيت، حتى تعم الحرب كل لبنان"، الشيخ، حكاية زهرة، ص ١٠٢. انظر الفصل الخامس للاطلاع على مقارنة مريم للبيت بالمرض (عسيران، قلعة الأسطه، ص ١٠١).
- (٣٣) تكتب طرفيات بيروت عن قوة الحلم في خلق واقع جديد. تكتب سلامة عن الأباء السنين "أعيد لخلقهم ليكونوا مناسبين لهذه الحرب"، *Enfaunts d'Avril*, p. 68. قارن، قلجسي، *Slave of the Twentieth Century*, p. 77. "أن نحلم ثانية ودائماً رغم كل شيء وضد كل شيء ونون النظر إلى ماذا ومن... ولكن بين هذا الذي حدث وعكسه هناك الأشياء الرقيقة في تلك السنوات الثماني... قد ثبتت، لأن الماسة الخام لن تصبح أبداً مجرد حصوة... ولكن من أجل حب كل سماوات للعالم، ليس لأحد الحق في أن يأخذ منا هذا الجزء من الحلم الذي يخلق صلات داخلنا." عرييد، *L'Orient Le Jour*, May 1982, "A Contre-Courant". لم تكن مريم مختلفة عن الآخرين. كانت واحدة من مئات البريئين الذين آمنوا ولم يكونوا على خطأ. الرجل يجب أن يتنوق، حتى ولو مرة، نقاء الحلم." عسيران، قلعة الأسطه، ص ١١٧.
- (٣٤) تشحن طرفيات بيروت قوة النساء التي كانت تبرز في نهاية السبعينيات. بطة رواية حمدان الأزرق، تتحدى أولئك الذين يحرمونها من حريات أخرى. والرد من محادثها الرجل: "انت امرأة، وأنا رجل شرقي... في أعماقك أصوات أخشى من هروبها" (ص ١٥٦). وتكتب سمارة: "النساء هن الأقوى في التحليل الأخير" الطاولات، ص ١٤.
- (٣٥) Peggy McIntosh, *Interactive Phases of Curricular Re-Vision: A Feminist Perspective*, Working Paper no. 24, Wellesley, p. 15. تكتب كلا من سمارة والأمير عن إظهار النساء لشعور قوى بالكرامة. الموت أفضل من حياة النذل، قارن، الأمير، قسى نائمة، ص ٢٨. وإذا كان لأحد أن يموت، فليمت بكرامة. أحد أبطال سمارة لم يكن يريد أن تصيبه قبلة على غفلة منه، وهو يستحم. لا بد أن الجار سوف يعجب (سمارة، الطاولات، ص ٩٣).
- (٣٦) عدنان، "Tribal Mentality"، ص ٣٢.
- (٣٧) Elie Wiesel, "Why I Write, Making No Become Yes" in *NYT*, 14 April 1985, p. 13.
- (٣٨) سلامة، *Enfaunts d'Avril*، ص ٥١. ... أثناء الحرب كل الرجال معرضون للتعذيب. لكن المتقف يجب أن يتعامل مع ألم مضاعف: ألم الفرد، وألم المتقف، وألم الحزب أو العصابة التي ينتمي إليها. سلامة، *Enfant*، ص ١٣٨.
- (٣٩) قارن، علاقة مريم المتناقضة بابنها، شعرت أنها ينبغي أن تحميه، لكن ضعفه كان يغضبها. ونشأت زهرة تحتقر الأخ الذي كانت تغار منه في السابق. ولينا طيارة أغضبها إزعاج زوجها الممل، على سبيل المثال، *Servival*، صص ٩٥، ١٤٣، ١٦١، ١٧٣.

الفصل السابع

الإقلاع عكس الزمن

قلة من اللبنانيين يمكنهم أن يفهموا أنهم قد يصبحون يوماً ما لاجئين في وطنهم أو خارجه. صحيح أن الهجرة كانت على الدوام في دمهم، ولكن مغادرتهم كانت فعلاً طوعاً. (نهاد سلامة، Les Enfants d'Avril، ص ١٣٣-١٣٤)

لقد أوجدت الحرب تطوراً جذرياً في الوعي الأنثوي. أصبحت النساء أقل صبراً تجاه أزواجهن، وأبنائهن، وإخوتهن، وآبائهن. أدركت طرفيات بيروت الحاجة إلى خلق نماذج جديدة يمكنها الإرشاد في عملية إعادة بناء مجتمع لم يعد التفوق الذكوري فيه شرطاً ضرورياً للتعايش في المستقبل. وأحد أكثر نماذج الوعي النسوي إقناعاً هو ذلك الذي قدمته إميلي نصر الله.

في هذا الفصل سوف أتفحص ظاهرة الهجرة لتحديد مساحة حيوية من الحياة اللبنانية التي كان للحرب تأثير عليها. وقد اخترت أن أجعل أعمال إميلي نصر الله مرتكزاً أساسياً، ذلك أن أعمالها تظهر تقدماً حثيثاً واتساقاً فيما يختص بالموضوعات والأفكار الرئيسية، منذ روايتها الأولى *طيور أيلول* (١٩٦٢) حتى الرواية التي أخذ هذا الفصل عنوانه منها: *الإقلاع عكس الزمن* (١٩٨١)، وصولاً إلى مجموعة من القصص القصيرة التي كتبت معظمها قبل عام ١٩٨٢، بعنوان *المرأة في ١٧ قصة* (١٩٨٣). وبتركيزي على موضوع الهجرة، سأحاول أن أظهر كيف أن إميلي نصر الله تتابع، من حيث الدلالات اللغوية، تطور الوعي النسوي على مدى سبع سنوات من الحرب. تركت إميلي نصر الله قريتها وهي في التاسعة للالتحاق بمدرسة داخلية. وعندما عادت بعد خمس وثلاثين سنة أدركت أنها لم تعد تنتمي إليها^(١). لم يكن اغتراب إميلي نصر الله أمراً فريداً، فقبل الحرب،

ففتت جميع النساء اللواتي غادرن المناطق الريفية إلى بيروت أو المهجر حقهن في الانتماء إلى قراهن. لماذا؟ لأنهن كن يلعبن دوراً تكويرياً واضحاً. ربما كانت الروح الجماعية للشعب اللبناني في أواخر القرن التاسع عشر، تدعو للرحيل، ولكن هذا كان مطلوباً من الرجال وحدهم. وكان على النساء البقاء للعناية بالمنزل، وقبل كل شيء كان عليهن الانتظار. وبحسب قول آخر لنهاد سلامة فإنهن قد تعودن على أن الانتظار من نصيبهن^(٢).

إن الانتظار موضوع رئيسي في أعمال إميلي نصر الله، وخصلة في روايتها الأولى *طيور أيلول*. تؤكد إميلي نصر الله على حزن بنات القرية لدى مشاهدتهن للطيور في هجرتها السنوية. كانت عيونهن تمتلئ بالتوسل والتساؤل والدعوات (ص ٨). لقد كانت هجرة الطيور تذكره أخرى بهجرانهن. وكانت النساء يعرفن بالأخيار لديهن، وهذه المعرفة هي التي جلبت الحزن. في "الموجة التاسعة"، المكتوبة عام ١٩٧٢ والمنشورة في "الينبوع" عام ١٩٧٨، استخدمت نصر الله اتفاقاً مبنياً على النوع الجنوسي لإبراز الحزن والإحساس بفقدان العلاقة:

كم من المحزن أن تسمع هذا الفعل التام الناقص "كان"،
وخصوصاً حين تضاف إليه تاء التأنيث^(٣).

وكما تضاف "تاء" المفرد المؤنث الغائب إلى الجذر المذكر في القواعد العربية، فإن النساء يلحقن بالمركز الذكوري. إنهن مراقبات طرفيات وليس مشاركات فاعلات في الدراما المقدمة على المسرح المركزي. إنهن ينتظرن.

النساء ينتظرن، ولكن، ينتظر أيضاً القرويون الذكور الذين تركهم الشبان الطموحون^(٤). والحق أن وصف نصر الله لهؤلاء القرويين يعكس ما يمكن اعتباره وجهة نظرها في حال الأنثى. فسلميم في *طيور أيلول* يكبر مثل فتاة تنتظر دون أن تعرف لماذا تنتظر:

"ماذا أنتظر؟ ما هو الهدف الذي أسعى إليه؟ ليتني
أطاول نحو عتبة الغد، أطرق أبوابه، ألجه وأقرأ
الصفحة المكتوبة باسمي!" (ص ٢٠١).

وفي "الينبوع" نجد أن القرويين في أسفل جبل الينبوع الأسطوري ينتظرون أيضاً، على الرغم من أنهم كانوا يملكون ما يركزون حوله: "ليلة واحدة في السنة ينسجون حولها أحلامهم وآمالهم"^(٥).

وعلى الرغم من الأسوار العالية المتينة من التقاليد والمفاهيم والأقويل التي تصفها في "طيور أيلول" (ص ٢٤) فإن إملى نصر الله رحلت عن القرية، وخلف رحيلها صدهاء في معظم أعمالها. فهي، وبطولات رواياتها، يرفض الانتظار الكافكاوي وتحديق شمطاوات القرية في *طيور أيلول*.

"إيمتين كان البنت لها رأى؟ كنا بنات وجوزونا أهلنا.
ما خرب الكون غير لما صار للمرا كلام." (ص ١٩٢)

مثل الطيور المهاجرة في أيلول (سبتمبر)، التي منحت إملى نصر الله عنوان روايتها الأولى وتيمتها الرمزية، فإن رحيلها - الذي يتحول إلى رحيل منى في *طيور أيلول*، ومها في *تلك الفكريات* - كان مؤلماً لها مثلما كان مؤلماً لمن تركتهم خلفها. ولكن، هنا يتدخل الحلم: حلم المهاجر بعودة مظفرة؛ حلم القرية بنجاح المهاجر. القرية تنتظر وتأمل، غير قادرة على تخيل أن الحركة قد لا تأتي على الفور، أو حتى فيما بعد، بحظ طيب.

مثل كثيرات غيرها، كتبت نصر الله عن الصورة الشائعة للمهاجر المحفورة أبداً في أذهان أولئك الذين تركوهم خلفهم. إنهم لا يعرفون، أو لا يحرصون على أن يعرفوا شيئاً عن معاناة المذلة والوحدة^(٦). وإذا ما عاد المغترب، عادة من أجل البحث عن عروس، فإن الترحيب به عادة ما يكون بانحاً. ومع التغير المقترض في الوضعين الاقتصادي والاجتماعي تتسي نقاط الضعف والمعوقات المعروفة أو على الأقل يتم التغاضي عنها في خضم تنافس الفتيات على جلب انتباه الأمير/الضفدع^(٧).

هؤلاء المهاجرون تضي عليهم هالة من القوة والنفوذ حتى ولو على البعد. في *الإقلاع عكس الزمن* يطلع القارئ على نموذج النفوذ القوي الذي يتمتع به مهاجر في القرية التي تركها. كانت شقيقته قد تم تزويجها، دون أخذ رأيها، من مهاجر كبير السن ولكنه ثري. ومن أمريكا، يبدى رد فعل فوري لدى سماعه بأمر

الزواج وظروفه، فيعلن أنه سيقطع صلته بعائلته اللبنانية حتى يتم تخلص شقيقته من براثن ذلك العجوز، ولا يجد علاقة بهم إلا حين يرتاح لمعرفة أن شقيقته الأخرى، ريا، تزوجت من الشخص الذي تحبه رغم أنه فقير. وبعد ذلك بسنوات عندما تذهب ريا وزوجها إلى "جزيرة الأمير الوارد" في كندا لزيارة أبنائهما، يأتي الشقيق صاحب النفوذ لرؤيتهما. وعلى الرغم من أنهما زوجان منذ خمسين عامًا، وأنهما تلقيا موافقة الأخ الأمريكي عن بعد، فإن رضوان - زوج ريا - لا يزال يخشى سحب هذه الموافقة.

هكذا كان المهاجرون الناجحون، وكلهم رجال. إن قراءة متأنية لطيور أيلول تكشف أنه عندما ينكر أن رجلاً سيغادر القرية، فإن الرحيل يقدم بمصطلحات إيجابية حتى لو أدى إلى أحزان بالغة: إنه ذاهب للدراسة، أو لجمع المال لإعالة أب عجوز. ولكن عندما يكون المغادر امرأة، فإن الفعل يكون شاذًا أو يوصف بأنه "هروب". وأقوى مثال على ذلك هو مرسال، وهي فتاة قروية كانت تربطها علاقة حب براجي، ولكن والديها أجبراهما على الذهاب إلى أمريكا لتتزوج من جون الغامض. إن مرسال نفسها تسمى سفرها الإجباري "هروبًا" (ص ١٧٧). وهذا استعمال غير عادي للكلمة، فمعظم النساء يشرن إلى الرجال - خاصة بعد ذلك في الحرب - بوصفهم هاربين^(٨).

وحين تعود النساء المهاجرات فإنهن لا يلقين الترحاب المعتاد. إنهن مثل الطيور التي لم تختار البقاء في الجنوب الدافئ، تتحطم أجنحتها في عاصفة مفاجئة تهب عليها خلال الرحلة، وتقذفها على النتوء الصخرية، أو تبلل أجنحتها وتهتز قواها" (ص ١٠). إن استخدام صورة الطائر - خاصة بأجنحة مكسورة - يؤكد على محنة الأنثى التعسة المهاجرة. في تحليلها لكتابات النساء، تقول جريس ستيوارت أن الطيور بصورها المألوفة شديدة الوضوح، تستخدم من قبل النساء للتعبير عن الهرب. ولكن هذه الطيور لا توصف عادة وهي تحلق في الفضاء الأزرق، بل هي في الغالب: "كسيرة، عاجزة، مخنوقة أو مشنوقة"^(٩).

شخصية منى في طيور أيلول هي إحدى تلك الطيور الكسيرة. وهي حين تعود من بيروت إلى قريتها، لا يتعرف عليها بعض سكان القرية، ومن يفعل

يرفضها. بهذا الرفض تترك الحقيقة، لقد رفضتني القرية لحظة انسحبت من وجودها، لأغرس قدمي في تربة غير تربتها. تصف مني نفسها قائلة: "وبت كره طائرة بين مدينة تمسخني وقرية تتكرني" (ص ٢٤٤-٢٤٥). وتترك بطله قصة ايفلين عقاد "بين اثنين" ("Entre Deux") لبنان قبل نشوب الحرب. وهي تصف إحساسها بالخسران بنفس الكلمات التي استعملتها إملى نصر الله مع مني:

عرفت جيداً أنني غير قادرة على إقامة حياة في القارة الجديدة. لم أكن أنتمي إلى أي من هذين العالمين. فلأى عالم كنت أنتمي؟ هل هذا العالم موجود حقاً؟ لم أشعر بأي ارتباطات. أحسست بنفسى أطفو مثل صدفة، مثل هذه السفينة [التي كانت تسافر على متنها] الضائعة في عرض البحر" (ص ٢٥).

في نهاية *طيور أيلول* ترسم صورتان أزمة هذه الشخصية المقتلعة: "وقفت هناك، أمد ساعدي للريح: بطله خائفة في حلبة الصراع، نقطة استفهام على جبين الأرض" (ص ٢٤٥). ولكن إذا ما عاد القراء ١١٧ صفحة للوراء فإنهم سيجدون الصورة نفسها - علامة استفهام - تستعمل لوصف الذين خلفهم المهاجرون وراءهم، ثم تردت فبقيت معلقة في الهواء، سؤالاً حائراً على شفاه المجهول" (ص ١٢٦). ولأن النساء والعجزة هم الذين يبقون في العادة، كان بقاء النساء يمثل مشكلة لأنفسهن إذا مكثن، ولكن - خلافاً لما هو الحال مع الرجال - كان رحيلهن أيضاً مشكلة!

النساء هن قلعة التقاليد، والرجال هم المغامرون نحو الحداثة. في أعمال إملى نصر الله يواجه القارئ باستمرار التوتر بين الحداثة والتقاليد. وتلقى المؤلفة الضوء على هذا التوتر بالاستخدام الواعي، من حين لآخر، للعامية من قبل أحد القرويين، في مقابل العربية الفصحى للشخصيات المتمدنة، وخاصة المهاجر. وهذه الثنائية - التقاليد في مواجهة الحداثة، القرية في مواجهة المدينة، لبنان في مواجهة المهجر - التي تتحدد من خلال هذه الثنائية اللغوية، تبلغ ذروتها بفقدان اللغة العربية من قبل المحرومين من حقوقهم المدنية^(١٠). وفي حين قدمت نصر الله في

عملها الأول *طيور أيلول* كثيراً من الحوارات بالعامية فإننا لا نكاد نجد شيئاً من ذلك في روايتها الأولى عن الحرب *تلك الذكريات* (١٩٧٨)^(١١). لقد اختفت القرية بوصفها كياناً مستقلاً - هناك فقط لبنان والمهجر، المتحدث بالعربية وغير المتحدث بها. وعندما يكون هناك انفصال عن لبنان في صورة رحيل، فهو تام وغير قابل للمصالحة. وهناك تلميح إلى أن هذا الانفصال نهائي في مجموعة القصص القصيرة "جزيرة الوهم"^(١٢).

قبل الحرب كانت القرية وبيروت عالمين مختلفين؛ بيروت والمهجر أصبحا محددين بصورة أو أخرى. كانت القرية معقل التقاليد، أما بيروت والمهجر فهما يمثلان كل ما هو عصري ومتغير ومصدر تهديد. ولكن بحلول منتصف القرن العشرين، وجد القرويون اللبنانيون أنفسهم أسرى رغبات متغيرة واحتياجات مفهومة. كان عليهم التمسك بالجزور خشية فقدان الهوية، ولكنهم أدركوا أيضاً أنه لم يعد في وسعهم تجاهل التغير والتطور، بل إن عليهم استيعابهما. ولن يؤدي الاستيعاب في جنوب لبنان، وفقاً لإملى نصر الله، إلى تسوية، لأن الاستيعاب ينظر إليه على أنه مرادف لرفض القرية بوصفها التجلي المادي للماضي. ولا يمكن تعديل الماضي بإدخال الحداثة، لأن القرية، "الماضي"، هي عالم خارج الزمن من التراث والأساطير والأحلام؛ لقد كانت متنافرة لأقصى درجة مع العالم التكنولوجي البيروقراطي الذي يدعو أهلها من بعيد. كان عالم القرية الخانق والمنطوي على ذاته عصياً على التغيير، وهو الذي غذى حلم الهروب، العزاء المنشود في مقابل واقع عنيد. إن أغلب القرويين، وخاصة في "جزيرة الوهم"، أناس حالمون. الرجال يقضون أغلب طفولتهم وشبابهم يحلمون بمغارة على بابا، التي ستحول حياتهم وحيات أبنائهم، فجأة وببساطة، من حياة مشقة إلى حياة راحة ووفرة. إنهم مثل ذلك القروي الذي ادعى بأنه شاهد في الرؤيا كائناً خرافياً أمره بالحفر بحثاً عن كنز قرب منزله. فذهب إلى جاره وأبلغه بالرؤيا، فقرر الاثنان البدء بالبحث في نفس الليلة. وأخيراً عثرا على صخرة شكاً بأنها قد تكون الكنز الموعود. واستخدم أحدهما مدخرات زوجته للذهاب إلى بيروت حيث قيل له أن الصخرة ليست سوى صخرة، فتخلى عن الأمر، ولكن جاره لم يتوقف. أكمل البحث إلى أن فقد الرغبة في كل شيء. في تلك اللحظة شاهد رؤيا أخرى: كان ينبغي أن يحتفظ بالرؤيا لنفسه فقط، وأن يحفر وحده. إنز فالكنز ما زال هناك. وما زال من الممكن تغذية الحلم (ص ٧-١٩).

ومن ناحية أخرى، فإن الزوجات يكبحن بهنوء، رغم المحن والإحباطات، وفي الإقلاع عكس الزمن يوصفن بأنهن يكسبن كل ما يمكن من مصادر قد يكنّ بحاجة إليها لسد احتياجات خيالات المستقبل:

يبتلع المهجر الرجال، أما للنساء فيتركز للاهتمام
بالمنازل والمتاع. (ص ١٧)

يعتنين بالمزارع بينما يغادر الرجال (ص ٧٠-٧١)، لا يسألن أنفسهن قط
إن كن سعيدات. "كن يعرفن أدوارهن ويؤدينها بحب كزوجات وأمّهات"
(ص ١٠٤).

غير أن بعض النساء في أعمال نصر الله يعترضن. ففي *طيور أيلول*، تحدث
أم راجي ابنها على الرحيل، ربما بأمل أن ينعم بهذا الهرب نيابة عنها: "ما بدى
ابنى يدفن حياته هون، مثلى أنا" (ص ٩٥-٩٧). هذا التصميم لا تتطوق به زوجة
تتصف بسلبية نموذجية، بل امرأة قوية الإرادة عرفت كيف تسيطر على زوجها.
ترفض إملى نصر الله الفرضية المسلمة بأن السلطة من خلف العرش تعادل
السيطرة على المصير. للقيام بهذا على المرأة الرحيل في آخر الأمر. وقبل أن
ترحل بفترة طويلة، كانت منى قد استشعرت حتمية هروبها. لم تحتل القيود التي
فرضتها حدود القرية (ص ٥٤، ٩٥، ١٧٩):

كيف تفهم أن عينيّ شاردتان إلى أفاق بعيدة... بعيدة
عن حدود القرية. وأن قدميّ تتحفزان إلى الهرب، إلى
حيث لا أجد من يخطط مصيري؟

"ويا أمي، إنها مشينتي أنا، أنا أقرر غدي" (ص ٦٢).

في هذه الأثناء، تستمر الرتابة:

وفي كل يوم أرى يد جدتي تمتد، ببطء وتردد، لتمسح
الأيام الغابرة وتطرحها في النار، وتعد ما تبقى من
الشهر. (ص ١٢٩)

لكن الهرب شكل سلبي من أشكال الاعتراض، وفي اثنتين من رواياتها
التالية (*شجرة الدفلى*، ١٩٦٨، و*الرهينة*، ١٩٧٣) تجرب نصر الله أشكالاً مختلفة

من الاعتراض الذي قد يعد إيجابيًا. فشجرة الدفلى تحكى قصة فتاة ثائرة اختارت زفافاً قروياً لإظهار احتجاجها على الوضع الراهن، وهو فى هذه الحالة، الزواج المرتب. يُصدم الجميع من عنف الاعتراض (رقص وحشى لا يمكن ضبطه) فتكون فضيحة، وينبذونها. وتتمكن أمها فى النهاية من استرداد الشرف الضائع من خلال الزواج، الوسيلة القسوى لتحديد الأمور. وتسمع البطلة رياء عن الزواج المرتب بينها وبين مخول الساذج، وبدلاً من الهرب منه، تهرب معه، ثم تقتل نفسها. حل يائس، لكنه ليس سلبياً. كان من شأن الهرب أن يتيح للقرية أن تنسى، وتتغاضى عن استمرار زواج الإكراه، أما ارتكاب أعظم أعمال العنف فى حق النفس، فقد كان يعنى مواجهة هؤلاء القرويين بمدى الظلم الذى تتطوى عليه تقاليدهم. لم يكن يمكنها ارتكاب العنف ضد أى شخص آخر دون تجريم نفسها، وبذلك تخسر تأثير الاعتراض. وبما أن الرواية تنتهى بانتحارها، فإننا لا نعرف كيف كان رد فعل القرويين، ولكننا نعرف أنها اختارت تحدى تصلب القرية، رغم أن الجراءة كانت مكلفة، وربما غير مثمرة. لم تهرب رياء من مسئوليتها، فقد فعلت عندما تطلب الأمر ذلك، ولم تكن هناك تضحية أعظم - كان الانتحار ضرباً من إعلان الاستقلال^(١٢).

لا تهرب رانيا فى الرهينة من القرية، رغم أن طريق الهرب كان مفتوحاً على مصراعيه خلال دراستها فى بيروت. فقد أحببت رجلاً لكنها رفضته وعادت للقرية وللرجل الذى كانت موعودة له منذ الولادة. ومرة أخرى، لا تستمر الرواية، ولا نعرف نحن النتيجة النهائية. لكننا نعلم أنها اختارت العودة وليس الهرب. اختارت هاتان البطلتان مصيريهما: فهن لسن مضطهدات وسلبيات، كما هو مزعوم^(١٤).

شخصيات نصر الله النسائية دائماً أفضل إعداداً لمواجهة التحديات التى يبرزها مجتمع متحول. يكافحن ضد قيود مجتمع ذى الجنور المحافظة - بل الإقطاعية - والشرقية، رغم أن واجهته ومظهره متحرر وغربى. التحديث الحقيقى ليس استبدال نظام بآخر، بل مزج بين الاثنين، لكن إبراك ذلك لا يكفى. ففى تلك *الفكريات*، هناك اعتراف بأن المرأة يجب أن تتحرر من حجاب التقاليد الذى يفرضه بأنفسهن على أنفسهن، ولكن:

سيمر وقت طويل قبل أن تخلع المرأة، خاصة في بلادنا، رداءها التقليدي، وقد لا تخلعه، وإذا شعرت بتمزقه تضيف إليه رقعاً جديدة. (ص ١٢٨)

على المرأة أن تتوقف عن أن تكون أسوأ عدو لنفسها بتجاهل التقاليد الضارة لكيونتها.

العنف بوصفه حافزاً على التغيير

كانت الحرب الأهلية، المتمركزة في بيروت، والغارات الإسرائيلية في الجنوب، محفزات سمحت للنساء بالانتقال من حالة السلبية إلى الإيجابية. قبل الحرب، كان الاحتجاج عادة ما يفشل. في *طيور أيلول*، يسحق غضب الأباء بسرعة صيحات الفتيات احتجاجاً على إحباط حبهن (ص ١٩٥-١٩٦). عرفت هؤلاء الشابات تحيز مجتمعهن وواجهن ظلمه، لكن الوقت لم يكن قد حان بعد لينجحن في اعتراضهن كأفراد.

لقد خطت الحرب، والاجتياحات السابقة عليها، بداية عهد جديد، تحمل فيه كل فرد مسئولية الحفاظ على النظام العام وكذلك الخاص. كانت الحرب والغارات في الجنوب هي عوامل التوازن التي فضحت الزيف واكتشفت القوة. وتقدم جملة "لقد استحققت حياتها" في "جزيرة الوهم"، مثلاً واضحاً على هذه الظاهرة. قد تُقرأ القصة بوصفها إدانة للمواقف المتصلبة (تفضيل إنجاب الذكور) لكنها أيضاً يمكن أن تُقرأ بوصفها تحقيقاً لإمكانات المرأة الكامنة من خلال العنف. يُسمى ولد عند ولادته "بو نصيف" تيمناً باسم الولد الذي لا بد وأن ينجبه حين يصبح رجلاً، إن كتب له ذلك. ومع الوقت يتزوج بو نصيف، ويحاول اكتساب اسمه، ويأتي مولوده الأول، يا للحسرة، بنتاً، وكذلك الثاني. وعندما يكتشف هذه الحقيقة المفجعة، يقتحم الغرفة وينتزع الرضاعة التعسة ويلقيها من النافذة. وتندفع الجدة لإنقاذها، وتحضر الطفلة التي تنجو بمعجزة، وتسميها حياة. وتحصل حياة أخيراً على أخ، "نصيف" الذي طال انتظاره، والذي يأتي ضعيفاً وعليلاً، وخصوصاً عند مقارنته بأخته

المتفتحة. وبعد سنوات، وحين يغير العدو، تصبح حياة هي بطلة القرية. فهي تحشد النساء في قربتها والقرى المجاورة، وتصد الغزاة.

لقد أثبتت للرجل (والدها) أنها تستحق الحياة، واليوم
أعلنت لنا أن خرافة المرأة الضعيفة قد انتهت، لقد
انتهت بالرغبة بالحياة. (ص ٨٣)

من المهم أن نلاحظ استخدام الكلمات؛ لم تثبت حياة للعالم بأن من الممكن للنساء أن يصبحن قويات، بل أنهن كن كذلك دائماً. لقد كان ضعفهن كذبة تنتظر الانفجار. إن هذه القصة تقدم لنا واحداً من الأمثلة العديدة التي تكشف عن اهتمام إملى نصر الله بالمرأة القوية والرغبة في إبرازها على أنها نموذج يحتذى^(١٥).

عندما اندلعت الحرب عام ١٩٧٥، لم تستجب إملى نصر الله من فورها كما فعل كثير من انكتاب. كان عملها الأول بهيرة (١٩٧٧) قصة خيالية للأطفال. وبخلفها لهذا العالم المصنوع كانت تحاول الاقتراب من حس بالمسئولية فرضته الحرب. كان عليها أن تكتب للآخرين، لكن ليس للجميع، للجيل الجديد فقط، للواقع الذي يحتاج، بالمعنى الحرفي، لإرشاد أخلاقي^(١٦).

بهيرة، وصفة للاستقلال والفعل الناضج. فاليتيم مختار، (لاحظ معنى الاسم) يأمره جده بأن ينطلق للبحث عن "بهيرة". و"بهيرة" هي زهرة القمر، أو زهرة السعادة، التي لم يعثر عليها أحد قط، والتي قد تختفي عندما يراها أحد خلسة (ص ١٦٥، ١٩٧). وينطلق مختار مع سلمان، وهو دليل متمرس، في مغامرة محفوفة بالشكوك. وخلال البحث يمر مختار بلحظات ضعف تساعده صورة أمه وجدته في التغلب عليها (ص ٩٠، ١٣٢-١٣٥، ١٧٠-١٧٤). ويشجع سلمان مختار أيضاً عندما يكون على وشك الاستسلام بسبب قلة الصبر أو الخوف أو اليأس. ويصبح المغزى الأخلاقي من القصة أكثر وضوحاً عندما يختبر سلمان مختار بتركه له لفترة. وعند عودته يجد الصبي وقد أضحي رجلاً قادراً على متابعة البحث وحده (ص ٥٢، ٦٣، ٧٣-٧٦، ١١١-١١٩، ١٢٩-١٣٠). وفي النهاية يلمح شيئاً واهياً ومضلاً مثل وهج نياحة النار، فيستعيد طاقته. لقد حان وقت العودة. وفي العام المقبل سيعود مختار وحده لأنه يعرف الطريق.

بعد انتهاء نصر الله من تأليف كتاب الأطفال هذا، نشرت كتابًا آخر هو *شادي الصغير* (١٩٧٧)، ثم مجموعة من القصص القصيرة كتبتها بين ١٩٦١ و١٩٧٥، وهي *النيبوع* (١٩٧٨)، و*تلك الذكريات* (١٩٧٨)، الحرب حسب رؤية مها وحنان. يتحطم غضب الشقيقات القرويات، الذي يبدو واضحًا في *طيور أيلول* (حيث تنتهي قصص حب ثلاث نساء بفعل الأعراف القروية) وفي *شجرة الدقلى والرهيبة* - يتحطم تحت ضربات الحرب الأهلية، ذلك العملاق الأعمى الذي ظل طوال عامين يذرع شوارع لبنان وأزقته، ملوحًا بهراوته في وجه الجميع.

ولم تتعامل إملى نصر الله مع الأيام الأولى للحرب الأهلية، حتى القصة الأخيرة في مجموعتها *النيبوع* والتي حملت عنوان "المعجزة". تدور أحداث القصة في بيروت وليس في الريف. ثمة فوضى تجتاح الجانب الآخر من المدينة والتي تقارن بترحيب الجن بالعروس. وعندما يسأل الأطفال أين ذهب الجميع، تجيب الأم بأنهم ذهبوا لحفل زفاف الجن. ثم، وفجأة، تسقط قذيفة على المنزل، قذيفة شاهدها الحالمون في صورة طائر عملاق. يتبع ذلك نوبة من الحركة حين تتجو امرأة من الموت في انفجار لأنها كانت نائمة. بهذه المعجزة يُطرد شبح الحرب. المعركة تجري في مكان آخر، وحتى عندما تصيب المنزل، فإن ذلك مجرد حلم. وبرغم هذا، فإن هذا التلميح المجتزأ للحرب الأهلية بالكاد يعدّ القراء للكتاب المقبل، *تلك الذكريات*.

تلك الذكريات

"كتبت مقطوعات وجدانية تسجل مزاجي من خلال ما ينهمر علينا من مصائب" (ص ١١). هذه الجملة تقود القارئ إلى *تلك الذكريات*. إنها ليست ملحمة، بل صورة مقتطفة من الحياة في الحرب^(١٧).

تلك الذكريات رواية مقسمة إلى ثلاثة أجزاء تعكس عملية التشظى/إعادة البناء التي سبق مناقشتها في الفصل السادس. يستكشف الجزء الأول، بغنائية،

العلاقة بين اللبنانيين الذين بقوا وأولئك الذين رحلوا. وكُتب الجزء الثاني على شكل شعر متقطع عنيف يذكر بما كتبتَه هدى النعماني "أنكر كنت نقطة، كنت دائرة". وتستانف الصفحات الست الأخيرة النثر المتدفق للجزء الأول:

فكرت أن الهرب هين.

وأنت تتخلصين من أصداء العذاب حالما تستقلين
الطائرة.

ولكنك لم تلبثي أن اكتشفت المأساة، والطائرة تهدر
بعيداً في قلب الفضاء المجهول.

اكتشفت أن المأساة تجري في عروقتك،

وأن هذا الوطن الذي انتزعت نفسك منه، مغروسٌ مثل
الحربة في أحشائك. مغروس حتى نهاية العمر.
(ص ٢٣٨-٩)

لم يعد الهرب ممكناً، فعالم الماضي الخرافي الذي تبدى في "بهيرة"، لم يعد
البحث عنه ممكناً دون انتهاك الإحساس بالمسئولية تجاه الحاضر الآتي من رحم
تجربة الحرب. لم يعد في الإمكان التغاضي عن الواقع بتشكيل العنف على هيئة
صور. كانت الحرب هي الحقيقة الوحيدة^(١٨). وكان يجب مواجهتها بشروطها هي:
الحرق، القصف، صفارات الإنذار، سيارات الإسعاف، والرغبة الملحة في الرحيل
(ص ٢١٩).

قبل الحرب استسلمت لها لهذه الرغبة. ومثل منى في *طيور أيلول* غادرت
القرية عندما كانت فتاة صغيرة، وبعد اندلاع الحرب أصبحت هذه الرغبة ضرورة
ملحة. لم تعد مجرد تعبير عن الاستقلال وتحقق الذات: أضحت الخيار الوحيد
للبقاء، لقد زادت المخاطر: كان هناك الكثير مما يمكن اكتسابه باتخاذ القرار
الصائب، وكان هناك أكثر يمكن فقده باتخاذ القرار الخاطئ. لقد افترض "اتخاذ
القرار" أبعادا وجودية: ماذا سيصبح الأفراد إن هم رحلوا؟ ما الذي سيصبحون
عليه إن بقوا؟

كانت الهجرة أسلوب حياة، ومع الحرب أصبحت أكثر إلحاحًا، وفي بعض الحالات ممكنة أكثر. قبل الحرب، كان الانتقال، بالنسبة للرجال، هو انتقال من وضع سيئ إلى آخر أفضل من الناحية الاقتصادية. أما بالنسبة للمرأة فكان الانتقال "هروبًا" من حالة إنسانية، وكان هناك ثمن يجب أن يدفع. قبل الحرب كانت مغادرة القرية للتغلب على وضع سلبي مضاد للمرأة، هو الانتظار. كان "الهروب" وصفًا لفعل شاذ، ويستتبع خسارة، هي في العادة أحد جوانب الهوية.

بحلول عام ١٩٧٨، وهو تاريخ إصدار للطبعة الأولى من هذه الرواية، كان المزاج الشعبي يتحول. كان البقاء ممكنًا، وأولئك الذين غادروا كانوا يتعرضون للإدانة، وقد أدانت مها أيضًا صديقتها حنان. وبالرغم من أن مها هربت من قريتها كفتاة صغيرة، فإن منظور ثلاثة أعوام من الحرب حول هذا الهرب إلى تضحية من أجل أخواتها اللاتي تركتهن خلفها^(١٩). ومن جهة أخرى فإن حنان لم تهرب من أجل الآخرين، بل منهم: زوجها الأول ووالدتها وأطفالها ولبنان، وأخيرًا، من الحقيقة، أي من اغترابها (ص ١٥٠). لقد وضعها رفض الحقيقة وجهاً لوجه مع نفسها وعدم إمكان التراجع عن الهرب^(٢٠). كان عليها الاعتراف بمسئوليتها عن الحرب؛ كان عليها أن تعرف هي والآخرين خطأ كل منهم؛ وفوق كل شيء كان عليها أن تبقى لتستحق الانتماء لهذه الأرض التي تعاني، لتستحق أن تكون لها الأم الحنون (ص ١١).

اتخذ البقاء في لبنان أهمية جديدة. كيف كان وقع هذه الحقيقة على أقدار النساء اللواتي غادرن قراهن قبل الحرب وذهبن إلى بيروت؟ قبل الحرب كان هذا الرحيل يستتبع النبذ، ومع الحرب أصبح هناك تغير مفهومي، فأولئك الذين ذهبوا لبيروت ولكنهم بقوا في لبنان يمكن القول أنهم قبلوا الدور التقليدي للمنتظر. كيف حدث هذا؟ كيف تحول "الهرب إلى بيروت" إلى "انتظار في لبنان"؟

لقد تصالح الهرب والبقاء في إطار تحول مفهوم القرية. قبل الحرب كانت القرية عالمًا مستقلًا يمثل الحبس ضمن التقاليد التي كانت تخنق امرأة القرن العشرين. وبعد الحرب أصبحت تجسد لبنان. قسمت الحرب القرية مؤقتًا إلى كيانات مفهومية منفصلة: واقع ما قبل الحرب وواقع ما بعد الحرب؛ القرية ككل، والقرية كجزء. هنا، بين هاتين القريتين وجدت إملى نصر الله نفسها عالقة.

فلكي تكون فردًا عصريًا ولكي تملك هوية إيجابية نشطة (أن تكون كاتبة)، كان عليها أن تهرب من قيود الماضي (القرية بتقاليدها وخرافاتها). لكن مثل هذا الفعل كان مرادفًا للهرب، والهرب كان تخليًا عن المسؤولية تجاه الآخرين.

حلت الحرب التناقض. والآن فإن بيروت والقرية ولبنان أصبحت واحدًا. فهي لم تهرب على أية حال. وحالات القلق التي عانتها منى في *طيور أيلول* عندما غادرت القرية إلى العاصمة قد سكنت وهدأت في النهاية بالنسبة لمها في تلك *الذكريات*. لم تعد خائنة، لأن هروبها الجزئي تم تصحيحه برسم حدود جديدة. لقد بقيت، في الوقت الذي هرب فيه الآخرون تاركين وطنهم، مثل طفل مريض، في وقت حاجته إليهم.

ومها ليست مختلفة عن فتيات القرية، فقد بقيت في لبنان، وانتظرت في الممرات والملاجئ خلال تلك الأشهر الصعبة. سمحت لنفسها بالانغماس في أحلام الماضي دون التركيز على المستقبل، فالبقاء في بيروت خلال الحرب كان، بشكل ما، مثل البقاء في القرية؛ كان مثل إنكار الرغبة الطبيعية في الهرب من أسر مؤلم، لتحقيق الذات في بيئة أكثر ملاءمة. ولكن العيش في بيروت أثناء الحرب كان مُحفزًا، فلم تعد النساء ينتظرن بخنوع، كن يتعرفن على من لم ينتظروا، من هربوا، وكن يرفضنهم. وقد زاد هذا الرفض من التصميم على البقاء رغم كل شيء.

في *طيور أيلول*، عندما تودع منى ومرسال راجي، يسود شعور حذر بالتغيير الذي ستجلبه الحرب على الوعي النسوي. وعندما كان راجي راحلاً، ألقى نظرة إلى الفتاتين، فقالت منى متأملة:

تكفيني منه تلك النظرة، فسوف تبقى تطحن عظامي،
تعجنها، وتجند فيها العزيمة للبقاء. (ص ١٢٧)

البقاء الآن أصبح في لبنان بينما كان أصلاً في القرية، وانتهى الصراع بين رغبات منى وأفعالها.

في تلك *الذكريات*، لم يكن ممكناً تصوير المحنة التي زلزلت كيان مها، وكذلك، وبصورة أسوأ، أنت أطفالها أيضاً، على أنها سلبية، على أنها مجرد امتداد

طبيعي لوضعها بوصفها أنثى^(٣١). مع الحرب، وهلاك السكان الذكور، لم يعد خيار المغادرة ممكناً. كانت الخيارات الوحيدة أنثوية: البقاء مثل قروية تقليدية والحفاظ على الهوية، أو الرحيل مثل قروية متمردة، والمخاطرة بالتعرض للنبتذ. كان لابد من الارتقاء بالبقاء والانتظار بصورة أو أخرى. فالبقاء في القرية الممتدة التي أصبحت لبنان، كان يعني أن تكون لبنانياً. البقاء وتحمل مسؤولية البلد، من أجل الآخرين، بعيداً عن الدائرة الضيقة للعائلة، أصبح أساساً لمشروع إعادة البناء:

وفهمت، بكل أسف، ودون أن يفيد فهمي أحداً، فهمت
وأدركت أن الإنسان لا يعيش في كهف عزلته، وأنه
مشدود إلى مجتمعه الصغير والكبير بكل روابط
المسئولية... أدركت أن عائلتي لا تقتصر على زوجي
وأولادي وأقاربي بالدم. بل تتجاوزهم إلى الوطن. بل
إلى الإنسانية بأسرها. (ص ١٧٢)

منذ أن توقفت الهجرة عن أن تكون خياراً، أصبح الرحيل يعني ما فطنته
المرأة القروية المتمردة التي غادرت قبل الحرب: أن تخسر أو، في الواقع، أن
تُحرم من حقوق الميلاد.

حنان حالة وثيقة الصلة هنا. عادت إلى بيروت بعد إقامة طويلة في لندن.
دعتها لها للبقاء وهي وعدت أن تأتي في وقت مبكر من المساء. ورغم أنها كانت
تعلم أن الخروج بعد حلول الظلام خطر، فقد بذلت بعض الجهد لتصل في وقت
معقول. اتصلت تليفونياً بعد انقضاء وقت الموعد، لتعلن بفروسية أنها ستتأخر.
وتحضر بعد منتصف الليل، متشوقة للحديث. لم تشعر بأي ندم لإبقائها مضيقتها
يقظة طيلة الليل، رغم أن لها أكذب لها أنه لم يكن ثمة ما يستحق النقاش. لقد
عانت بما يكفي، ولم تعد ترى ضرورة للكلمات، حنان لم تجرب شيئاً سوى الكلام،
فأصيبت بالصدمة والرعب من الموقف، وشعرت بأنها مهددة بسبب التغيرات التي
لاحظتها على أصدقائها القدامى. فالذين مكثوا بثوا الرعب في أولئك الذين غادروا
أو الذين لم يتحملوا المسؤولية.

تترك حنان بعد سهرها طوال الليل أن الحرب قد غيرت كل شيء، وأنها لم تعد تستحق "الحياة هنا، فإنني لم أتحمّل لحظة ألم من أجلها" (ص ٩٦). لكن لم يضع كل شيء، مازال هناك أمل في الإنقاذ من خلال الاتصال بالباقيين. لقد أثبتوا أنفسهم وأصبحوا أشخاصًا مكتملين يمكنهم احتضان الآخرين والتأثير عليهم. إن مجرد الاتصال بهم يطهر، ولو مؤقتًا فقط، تعبيرًا عن الشعور بالذنب والاعتراب الذي عاناه المشردون. ومع انبلاج الفجر تستحم حنان وتشعر بالانتعاش:

وكانها غسلت مع الماء كل ما علق بنفسها من ألم
وضياع.... أعادتنا الحرب إلى ينابيع النقية.
(ص ١٩٧-١٩٨)

لقد أوضحت الحرب الهوية. عرف اللبنانيون ما يميزهم عن الأجانب الذين زعموا أنهم أتوا من "البلد القديم". في هذه القرية الممتدة، استطاعت المرأة التي تحملت سابقًا وعيًا هزيلًا بالتناقض أن تواجه أخيرًا مجتمعها ككل.

ولكن إملى نصر الله، كما في رواياتها السابقة، لا تكمل. فنحن لا نعرف ما إذا كانت مها ستفعل أي شيء بإدراكها للحالة الحقيقية لمجتمعها. ولكننا نعرف أنها اختارت البقاء في هذا العالم، لتكتب، ومن ثم فقد تستطيع تغييره. لقد أتاحت الحرب، وكذلك القلم، للمرأة فرصة أن تتغلب على وضعيتها خارج المجتمع، وأن تشارك في إعادة التشكيل الممكنة له.

الإقلاع عكس الزمن

الإقلاع عكس الزمن رواية كانت في ذهن نصر الله منذ اللحظة التي انتهت فيها من روايتها الأولى^(٣٢). بعد "طيور أيلول"، أرادت أن تستكشف ما حدث في "المهجر"، وتحديدًا في أميركا. فبدأت في عام ١٩٦٩ بتكملة كانت تنوى أن تسميها *عودة طيور أيلول*. لكنها بعد فصلين شعرت أنها لم تكن مستعدة. في الواقع كان عليها الانتظار اثني عشر عامًا لتدرك أنه ربما لن تكون هناك عودة.

الإقلاع عكس الزمن هي دراسة عن تأثيرات الحرب على القرويين العالمين، كما على المهاجرين العالمين. حلما في واقع جاءت الحرب لتكدره، ولتظهر للقروي أن المهاجر لم يكن ناجحاً تماماً بالضرورة، وأن من غير المحتمل أن يعود؛ وتظهر للمهاجر أن حلم العودة ليس أكثر من حلم.

بعد عشرين عاماً من الانتظار والأمل بعودة أبنائهما، يغادر رضوان وزوجته ريا القرية أخيراً لقضاء ستة أشهر مع عائلتهما في كندا.

وذهبا، رغم أن رضوان كان متردداً، لأنه كان يشعر على الدوام بأن التنقل كان ضاراً: "والشباب حملوا النشاط عصب الحياة وأمل التجدد، وهاجروا" (ص ٢٤). ويبرر سفره بأنه محاولة لاسترجاع المهاجرين: "وكأنها الاستغاثة الأخيرة لأرض تحترق" (ص ٤٥).

باهتمام شديد بالتفاصيل، تصف إملى نصر الله العالم الجديد الذي قذف فيه رضوان. أولاً، خلال رحلته إلى بيروت للحصول على التأشيرات الكندية يشعره الناس بالغربة، مثل السكرتيرة اللبنانية في القنصلية الكندية التي ترفض التحدث بالعربية (ص ١٤)، والشبان على الحواجز الذين كانت أعينهم أكثر إثارة للرعب من أسلحتهم (ص ٣٠). كما أشعرته الأشياء بالغربة، كان المصعد في القنصلية صندوقاً غريباً، وأزراره خاتم جنى (ص ٧)، ثم عندما صعد في قلق إلى الطائرة، تذكر قاذفات القنابل (ص ٥٨).

كان ذلك صيف عام ١٩٧٥، وكان الخروج الكبير، وخاصة للشباب، قد بدأ. رأى رضوان الخوف في عيون الشباب، وشعر بفيض من العاطفة والحنين لأطفاله، فالأزمة تقوى الحاجة للحب والعائلة.

مع هذا، فالوصول إلى كندا لم يكن سهلاً، فلم يكن ممكناً الوصول إلى جزيرة الأمير إدوارد برحلة مباشرة، لذا كان عليهم القيام بعدد من الانتقالات بين الرحلات الجوية - كانت في الواقع، تزيد عن المتوقع برحلة واحدة. ظن الزوجان العجوزان أن المطار قبل الأخير هو وجهتهما، وشعرا بالإهانة لأنهما لم يجداً فذاً كبيراً متعدد الأجيال في استقبالهما. وسرعان ما صُحح الخطأ ولكنه أصابهما، بصدمة ولم يشفيا منها تماماً أبداً (ص ١٧٠).

وطوال فترة إقامته كانت تراود رضوان من حين لآخر تأملاته عن البرودة، الجسدية وكذلك العاطفية، للمكان الذي اختاره أولاده سكناً لهم. والواقع أن رضوان شعر بأن الطبيعة نفسها في كندا كانت مختلفة عن لبنان (ص ٢١٧). ففي كندا شعر بأنه لا حول له ولا قوة - فالسهول لا يرى لها نهاية، ولم يعرف من يزرع الحقول أو ماذا يزرعها. لكنه في لبنان كان يشعر بالقوة: لو مد نراعه فإنه يساعد الكروم وبساتين الفاكهة وحقول القمح. بلاده تبعث على الراحة، أما كندا فلا (ص ٢٩٨).

كانت الجالية اللبنانية في جزيرة الأمير إدوارد محافظة وتقليدية - حتى أن بعضهم لم يتعلم الإنجليزية (ص ١٢٣، ١٧٢). كلهم كانوا يعتبرون أنفسهم لبنانيين أولاً وأخيراً، ومع هذا فهم لم يعتبروا لبنان مكاناً يمكنهم العودة إليه، بل مجرد موضع للحنين^(٣٣). مسحت الحرب كل مشاعر الذنب حيال عدم العودة للأقارب المنتظرين - المجائزين فقط من شأنهم أن يعودوا إلى مثل هذا الجحيم، حيث يبدو جلياً أن الأفراد فيه لا يستطيعون فعل شيء (ص ١٧١).

أراد أبناء رضوان من والديهما أن يبقيا سنة حتى يهدأ الوضع. ولكن مع مرور الوقت وتركيز وسائل الإعلام الكندية على الحرب في صورة متزايدة، أصبحت رغبة رضوان في العودة هاجساً مسيطراً:

تبعته الحرب عبر هذه المساحات الشاسعة، وتشبثت بتلابيبه. وهو لا يجد مكاناً يهرب إليه. باتت الحرب حديث الناس ألى التقواء، أخبار الإذاعات، وصور الصحف، وأكثر من هذا وذاك، التلفزيون، ينقل إليهم المعارك بأدق تفاصيلها... هكذا يتم القنص على المحاور وخطوط النار... هكذا يسقط الأبرياء في الشوارع... إنها حرب الفقراء والبؤساء... الذين لهم ملكوت السموات... أهكذا يكون الملكوت السماوي؟.... صوت المذيع يتحول إلى عواء؛ وتكرر المشاهد الدامية، جنث أطفال محروقة، أكوام من الهياكل البشرية، فوق أكواخ خشبية، في حفر مفتوحة كالأفواه

الجائعة... بيوت تتهدم وتتهار، ويقفز منها الأحياء،
طلبًا للنجاة، فتصطادهم الرشيشات المتربصة في
الزوايا، والجرافات تجرف التراب والجنث... وعواء
المذيع يرافق الأحداث! (ص ٣١٢-٣١٤)

كان على رضوان أن يعود، حتى لو لم ترافقه زوجته الحبيبة الغالية. شعر
أن لبنان يحتاجه، تمامًا مثلما احتاجه القرويون سابقًا في حل نزاعاتهم (ص ٣١٥-
٣١٦). ولا بد أنه خشى أيضًا من أن يموت قبل أن يسود السلام. قد يموت في هذا
البرد، مثل فرخ دجاجة - كما توفي المختار توا - دون حداد رسمي، بقليل من
الحضور، وأبدية من الخواء كفنًا له.

وُصف رضوان بأنه "هارب" من أبنائه. ولدى عودته، وحيدًا، إلى قريته في
جنوب لبنان، يدعو بعض الأصدقاء لاحتساء الشراب. يقرع ثلاثة رجال الباب،
فيستدرجونه إلى الخارج، وفي دفء الليل يقتلونه. ويصف تقرير طبي في
العشرين من يناير/كانون الثاني ١٩٧٦ الجريمة (ص ٣٥١).

مأساوي؟ لا يبدو الأمر كذلك. كانت جنازته حدثًا مؤثرًا - معزوز، أناس
من القرى المحيطة واثنان من أبنائه المهاجرين عاديًا وأخيرًا ومعهما والدتهما.

لقد اختار رضوان بعد أن ألقى نظرة خاطفة على العالم الجديد، أن يعود
دون تردد. ورغم أن موته بعد عودته بوقت قصير جدًا قد يعد إدانةً لخطوة كهذه،
فإنه حتى بهذه الوحشية يبدو أسعد مما كان أثناء غيابه في المهجر: خلال فترة
احتضاره كانت جبهة رضوان تلتصق قليلاً بالعرق، وخانت شفثيه ابتسامة خفيفة.
هل هذه هي سعادة البسطاء التي وصفتها إملى نصر الله في كتاباتها قبل
الحرب؟^(٣٤) أو ربما كانت تلك سعادة رجل نضح وأحس بأن عليه البقاء في أرضه
ليؤكد هويته؟ يبدو الخيار الثاني أكثر احتمالاً: الناس في جنازته "حضروا اليوم
ليقولوا له أنه لا يزال بينهم". مات رضوان بسلام مع نفسه وبارئته، وقد ضمن
هويته. وخلص ابنه إلى أن "... طيف الابتسامة، هو رسالة الوالد السرية إلينا،
وإلى مواطنيه" (ص ٣٦٧).

في كندا، علم رضوان أن ارتباط المهاجرين بلبنان ضعيف. وبعد اندلاع الحرب فقط، عاد لبنان ليكتسب شيئاً من الأهمية في حياتهم (ص ١٩٥). تابعوا وسائل الإعلام عن كثب، واهتموا بملاحظة أخطاء المنيعين، وإبلاغهم عن الأخطاء في لفظ الأسماء، أو في التعريف بالأمكنة؛ وأسماوا صناديق كانت عناوينها أكثر أهمية من القضايا التي ساندتها (ص ٣٢١). كان مهم الأكر إيراز المسئولية. كان من الواضح، كما قالوا، أن ما كان يحدث إنما هو نتيجة مؤامرة دولية. ولحسن الحظ لم تكن كندا ضالعة فيها، ولهذا لم يوجهوا لها اللوم في أى صورة وتمكنوا من البقاء حيث هم دون أى شعور بتأنيب الضمير (ص ١٩٦).

مع اشتداد الحرب، أصبحت حاجة رضوان للعودة ملحة. كانت عودته قراره الإيجابي الأول. فحياته كانت حتى ذلك "الوضع الراهن" تسير مثل حياة القرويات للتقليديات اللاتي استسلمن لمصيرهن، وهو أن ينتظرن؛ وقد انتظر ما يزيد على عشرين عاماً عودة أطفاله. ولم تكن رحلته لكندا عملاً اختيارياً، بل استجابة لرغبات الآخرين: لقد سمح لأبنائه بأن يقتلعوه عن جذوره لفترة، وبأن يجعلوه يتصرف كما كان الرجال يتصرفون قبل الحرب. ولكن باندلاع الحرب انتهى خيار الرحيل بالرحيل، وكان الخيار الوحيد هو البقاء السلبي مثل القرويات التقليديات أو الرحيل مثل المرأة القروية النزاعة للتغيير الجذري. وكان الخيار الثاني، وما زال، يستتبع النبذ. لقد عاد رضوان بوحى من غريزته.

وُصفت خطوة رضوان الأخيرة على أنها "هروب" إلى الخطر، وليس منه (ص ٣٤٩). ومثل النساء اللواتي تحدين الأعراف وغادرن قران قبل الحرب، كان "يهرب" متحدثاً. وقد يبدو الأمر وكأن رضوان لم يكن رجلاً لبنانياً بالمعنى المقبول اجتماعياً قبل الحرب: فهو لم يطمح يوماً إلى مغادرة أرض آبائه، ولكنه مثل النساء رضى بقدره، وهو أن ينتظر. لكن الحرب كانت تقضح خواء ذلك الانتظار. وكان ينبغي التغلب عليه وهزيمته. كان يجب أن يهرب رضوان، ولكن مع الحرب، فكلمة "الهرب" يتغير معناها: إنها تشير إلى التغلب على القدر دون أن تحرم العودة. لقد فقد الهرب مضامينه السلبية. وحين قرر رضوان أخيراً أن يفعل، أن يعود، بالرغم من الخطر وتوسلات عائلته، فهو قد هزم قدره الذي فرض عليه السلبية.

رضوان هو المواطن اللبناني الجديد، الذي يضع الحل للأوضاع الاجتماعية المتضاربة لامرأة ما قبل الحرب. فالمواطن اللبناني الجديد كان ينتظر، ولكنه كان أيضاً فعالاً، من خلال مقاييس القرية/الأمة الممتدة. أنقذت الحرب رضوان من السلبية وأعدت إليه مبرر وجوده الذي كان قد فقده حين رحل أبناؤه في الأصل، وحكموا عليه بالانتظار.

لقد حل لبنان محل أبنائه، وقد دفعه موج الحب الجارف الذي خلقته الحرب في المطار إلى حزن أبنائه، ولكنه حين اكتشف أن قلقهم على لبنان لم يبدأ حقاً إلا مع اندلاع الحرب، وأن قلقه لم يكن من الممكن ترجمته إلى رغبة في العودة، اكتشف أزمته الشخصية. إن سنوات انتظاره لأبنائه كي يعودوا إلى الأرض كان محكوماً عليها بالفشل منذ البداية. لقد رهن حياته لحلم مستحيل، لذا فقد حان الوقت - قبل أن يفوت الأوان - للفعل، للحياة. فحول حبه نحو ابنه الآخر، لبنان، الذي كان يحتاج إليه حقاً. ومع حل ارتباطه الواهن بأطفاله الطبيعيين، كان يمكن إعادة توجيه طاقاته - الحب والمسئولية تجاه أولئك الذين يمكن مساعدتهم، ورغب في أن يستجيب.

كان محور تركيزه الجديد هو بلده. لقد احتاج منه لبنان المأزوم أن يأتى ويحل النزاعات التي كانت تمزقه. لم يعد هناك الآن شيء يمنع. ورغم أن ثلاثة من أبناء بلده هم الذين قتلوه، فإن رضوان لم يمت مروراً خائب الرجاء. ولو أنه عاش زمناً أطول فربما كان يساعد، فهو أثبت في النهاية أنه لبناني حقاً. لقد عاد بوعي تام بمسئوليته تجاه نفسه وتجاه الآخرين. ولكي يحافظ على هويته، ولكي يكون مسئولاً عن نفسه، كان عليه أن يكرس نفسه للآخرين. وقد استحق مواطنته، ولهذا استطاع المشاركة في إعادة بناء بلده، أو ربما بناء لبنان جديد لا تملى روح الشعب فيه على الذكور أنهم لكي يكونوا مؤثرين فإن عليهم أن يغادروا أرض الوطن، ولا تملى على الأنثى أن عليها الانتظار. وما صفاؤه في الموت، الذي بدا معه وكأنه كان يطلب من الرب أن يغفر لأولئك الذين قتلوه لأنهم لم يكونوا يعلمون ما يفعلون، سوى غفران لخطايا أبناء بلده (ص ٣٦٨). فهم لم يتعلموا حب بلدهم، حب بعضهم بعضاً، لم يكن لديهم شيء يدافعون عنه غير جلودهم. كانت رسالة موته هي الحب، والتسامح والالتزام تجاه الآخرين^(٢٥).

قضية الهوية

القضية في أعمال نصر الله، وخصوصاً منذ اندلاع الحرب والغارات الإسرائيلية على الجنوب، هي تعريف الجذور. هل هي شديدة الخصوصية؟ أم أن من الممكن غرسها في التربة اللبنانية، في أي مكان من الحدود الجنوبية وحتى الأرز في الشمال^(٣٦). كانت القرية قبل الحرب كلاً متكاملًا، وكان كل شيء خارجها غريبًا، حتى أن الهجرة إلى كندا لم تكن أكثر إثارة للشعور بالصدمة من الهجرة إلى بيروت. وبعد الحرب أصبحت القرية جزءًا من كل كامل هو لبنان، وعلامة عليه. وكان ثمة مفارقة بين الأم الهجرة عن القرية وتقدير منافعها، لكن ذلك حل محله إدانة صارخة للمهاجرين، وخصوصًا أولئك الذين رحلوا أثناء الحرب. كان السعي إلى النجاح والملجأ في مكان آخر مجرد وهم. فالتحقق والهوية لا يمكن أن يجدهما أبناء لبنان إلا فيه، وخاصة أثناء الحرب. لقد عوضت الحرب عن هرب النساء، فلم تعد وحدثهن واغترابهن في بيروت شيئًا ذا بال مقارنة بالاغتراب الأكبر للمهاجرين.

خلفت الحرب وعيا جديدًا وسياقًا جديدًا. فالقرية لم تعد تمتلك ترف العزلة المشكوك فيه. والحرب وفرت ذريعة لهرب الفراشة من شرنقتها إلى عالم لم يكن فيه تبنى ما هو جديد ومختلف أمرًا يمثل مصدر تهديد. وقد استوعب السياق الجديد قيمًا تقليدية ومتأصلة في العالم الحديث. وحين شاهد رضوان أولاده يغادرون لبنان في الخمسينيات شعر بالحزن والإذلال لأنه لم يكن يمتلك سوى الأرض لكي يقدمها لهم (ص ٣٩، ٩٤). ولكن مع الحرب، ازداد تقدير رضوان للأرض، أصبحت معشوقته (ص ٣٤٩). فالتقرب من الأرض عاطفيًا وجسديًا ضمان لهوية الانتماء في الحب.

لبنان هو الأم والطفل والعشيقة في آن واحد. هو الأم في إيداعها ودعمها للحياة: في جسر الحجر، لليلي عسيران، يُشار إلى أم قاسم على أنها "أم للجميع"، "أم قاسم هي الأرض، هي الأم، وهي رحم البلد" (ص ٢٥٦، ٢٦٥). فهي الطفل في احتياجه، وهي العشيقة في العاطفة التي تثيرها. تبقى النساء ويعملن من خلال استمرارية تتسامح مع الرجال فقط بعد أن يقبلوا أن كونك رجلًا لبنانيًا لم يعد يعنى

أن الهجرة هي في أفق التفكير. فعندما يرى الرجال في أنفسهم كلاً متكاملًا يتّيح لهم، دون خجل أو خسارة، أن يقرّوا بارتباطهم بالأرض، فإنهم أيضًا سوف يمكنون. حتى لو أنهم أهملوا الأرض الأم، فإنهم سيعودون إليها كعشيقّة، معها فقط يمكن التوحد.

جعلت الحرب رضوان يدرك أخيرًا أن من رحلوا لن يعودوا (ص ٣٣٧). لقد غيرت التوقعات، لكنها لم تغير الواقع: المهاجرون مثل الطيور المهاجرة التي لم تعد ترى في أيلول لأنها تفضل برد الشمال على نيران المدافع والقنابل (ص ١٣٠).

بعد انتظار حتى أواخر السبعينيات نكتابة الإقلاع عكس الزمن، سمحت إملى نصر الله لنفسها بالهجوم على الذين رحلوا وقضهم دون خوف على بيتها الزجاجي. كما استطاعت تقديم معضلة اللبنانيين الذين ظلوا في أملاكهم. فإذا لم يكن ثمة مساعدة منقذة من المهاجرين، ألا يصبح على كل فرد أن يتحمل مسؤولية الرفاه العلم؟^(٢٧) خلال الحرب، لم يعد الأفراد قادرين على انتظار الآخرين لكي يبادروا بالفعل. وإذا ما فعلوا، فإنهم سوف يصلجون بالجنون. لقد كانت الحرب هي التي أثارت الفعل النشط^(٢٨). وبالرغم من أن القارئ قد يلاحظ في هذه الكتابات الأخيرة، وخاصة في كتاب المرأة في ١٧ قصة، صرخة للصفح، فإن هذه الصرخة محبطة في خروجها من الحلق. فاللبنانيون قد يرغبون في الترحيب بعودة المهاجرين، لكن لبنان (القرية الممتدة) أغلق الباب دون من تخلوا عنه. لقد ولى وقت الحلم: لم تعد الثروة السريعة في مكان ما بالخارج؛ فالثروة البطيئة - أن تكون لبنانيًا حقًا - هي هنا والآن. ويمكن الحصول عليها في الوطن؛ وهي مفقودة في الخارج.

في الحرب يراود مها، في تلك الفكرية، شعور فادح بالخسارة، ولكن خسارتها ليست مادية. كانت خسارتها هي قرية الماضي التي استمرت في أخريّة هشة. لقد سرقت منها الحرب أحلامها بفاض من الحكايات الخرافية، وبمستقبل يصنع الإيمان فيه المعجزات (ص ٩٠). ما يبقى لها هو نكريات تثبت أن ذلك الماضي الذي لا حاضر له هو مكان كان فيه الأمل والحلم ممكنان (ص ١٠٩). كان الحاضر ممكنة بلا زمن أنى، تنزلق ببطء من الأسطورة إلى المعجزة^(٢٩).

الآن الزمن الحاضر هو المهم. وما زال هناك ماضٍ، ولكن لم يكن ممكناً استرداده أو حتى السعى إليه ملاذاً من حاضر قاس: كان متجذراً في هذا الحاضر. وكان لا بد من وقف هذا الإقلاع عكس الزمن، ومن ثم عكس اتجاهه.

خاتمة

الحرب شر، لكنها أيضاً فرصة للكسب. وهذه الحرب التي استمرت أكثر بكثير من الفترة الطبيعية أو المحتملة، أصبحت حياة كما عرفها اللبنانيون. لم تكن فجوة بطريقة مختلفة من الكينونة.

لقد أتاحت الكتابة لإملي نصر الله أن تعمل خلال أزمة الهوية اللبنانية. ولم يكن يبدو أنها تعي نفسها وهي تسجل وتساهم في صنع التاريخ، كما فعلت على سبيل المثال ماري تشسنت^(*) عندما سجلت أحداث الحرب الأهلية الأمريكية. فليس هذا تعبيراً مفصلاً عن تجربة شعبية جمعية على أعلى مستوى. إنه صوت الفرد يتحدث نيابة عن أفراد آخرين، سابراً أغوار تجربة خاصة بالوجود. وقد كانت تجربة الكاتبة، ولكنها في فعل الكتابة مُنحت للآخرين الذين كُتبت من أجلهم، فأصبحت خاصة بهم. في تلك *الفكريات* تعبر مها عن نفسها قائلة:

والكاتب يجد مادته في كل شيء، حتى في الأمور
التافهة. عن تفاهة هذه الحياة اكتبى، لأنك بذلك تعبرين
عن آلاف النساء الصامتات. (ص ١٤٩)

لقد شعرت مها أن جسدها لم يعد لها، بل هو ملك للكون: المرأة الكاتبة
تتنمى لشعبها (صفحة ١١٧-١١٨).

(*) ماري تشسنت Mary Boykin Miller Chesnut (١٨٢٣-١٨٨٦)، في الولايات المتحدة، تُعتبر مذكراتها عن الحرب الأهلية الأمريكية، والتي لم تنشر إلا بعد وفاتها، أفضل عمل أبى عن تكوين الجمهورية الفيدرالية. [المراجعة]

لا تكتب إملى نصر الله كثيراً عن النساء، بل عن الحالة الأنثوية - الباقية والهاربة - والتي كما رأينا آنفاً، قد تشترك فيها مع الرجال. وتشرح أعمالها الأثر الذى أحدثته الحرب على هذه الحالة، وكيف يحل تشعب أثرها قضية الهوية. لقد حلت الحرب، ولو مؤقتاً، حالة الجمود: فقبل الحرب، كان من مكثوا فى القرية قد تصرفوا مثل نساء القرية التقليديات؛ وأولئك الذين غادروها تصرفوا كالرجال - وإذا كان الراحلون نساءً فإن رحيلهن كان سيعتبر "هروباً" - وهو الفعل الإيجابى لمواجهة القدر. قبل الحرب كان "الهرب" يستتبع النبذ. ولكن بعد الحرب، كان إدراك القوة المحفزة على المكث والبقاء يعنى الهرب، أى هزيمة حالة السلبية. مع الحرب تصبح تلك خطوة إيجابية لا تؤدى إلى النبذ. لقد عزز هذا الوعى الجديد "الهرب" بصفته انتصاراً على حالة سلبية، وقد حول النتيجة من الإقصاء إلى الدمج. ولأن رضوان رجل، فإن عملية الإدراك هذه، والتي يرى المكوث من خلالها على أنه شىء غير السلبية، كان يجب حدوثها عن بعد. لقد احتاج إلى منظور يرى منه حالته لى يتمكن من تحويلها من خلال "الهروب". ولأنه رجل، فعندما كان داخل المجتمع ككل لم يكن لديه أى منظور. كانت النساء دائماً على الأطراف، ينتظرن ويراقبن بسلبية أو يتعرضن للإقصاء بإيجابية. وكان امتيازهن الوحيد أن لهن منظورهن. وخلال الحرب أصبح فى إمكانهن التعرف على الامتياز فى امتيازهن. وخلاب الحرب أيضاً رأين، بصورة إيجابية، حاجتهن للوعى بأنفسهن خارج القيود الخانقة للتقاليد.

بالحرب يتوحد لبنان عندما يتم إدراكه فى مقابل المهجر، تماماً كما كان إدراك القرية من قبل يحدث فى مقابل بيروت. وأولئك الذين بقوا فى لبنان فى هذه الحقبة الجديدة تصرفوا مثل نساء القرى التقليديات، فقد قدموا مصالح المجتمع على مصالحهم. ولكنهم أيضاً تصرفوا مثل نساء القرية المقبلات على التغيير الجذرى، اللواتى كان رحيلهن علامة على الوعى بمصيرهن وعلى رفضهن له. وقد أصبح الخيار السابق، الهجرة، مغلقاً أمام الرجال. واليوم يواجه جميع اللبنانيين المصير الذى كانت تواجهه النساء، فى السابق، إذا ما اخترن الرحيل - النبذ. فمن رحل كان خائناً لبلده، ومن بقى كان مواطناً مخلصاً^(٣٠).

لقد حدث تغير جذري في الروح اللبنانية. وبالنسبة لإملي نصر الله، لم يعد اللبناني الحقيقي يمتلك خيار الرحيل أو البقاء في لبنان. فإن ترحل يعني أن تزور هويتك وتطيل أزمة لبنان: أمة من الأفراد يناضل كل منهم من أجل نفس أنانية. والحالة الأنثوية - أن تبقى وتهرب في الوقت نفسه، أي أن تعترف بالمكوث والبقاء كمحفز، وبهذا الإدراك الجديد أن تفعل - هي تعريف الهوية اللبنانية الجديدة. هذا التأنيث الجديد لمجتمع بأكمله وهو يخوض الحرب يتناقض بقوة مع النزعة الملحوظة في معظم التقييمات التاريخية الرئيسية للحرب، حيث يُضفي الطابع الذكوري على المشاركين، وحيث "يُضفي الطابع الأنثوي على من يتم إقصاؤهم وتهميشهم، ومن هنا كان إقصاؤهم مبرراً"⁽³¹⁾، هذا التعميم للحالة الأنثوية هو تعميم نفسي واجتماعي وفردى وجمعي في الوقت نفسه. وبتحولها تصبح هوية وطنية. أن تكون لبنانياً يعني أن تبقى، ولكن ليس أن تكون سلبياً. ذلك يعني أن تتحمل المسؤولية عن نفسك وعن الآخرين وقبل كل شيء، أن تكون فاعلاً.

الهوامش

- (١) لقاء، هنتينجتون، وست فرجينيا، ٣ أكتوبر ١٩٨٥.
- (٢) سلامة *Enfants d'Avril*، ص ٩. "تاريخي هو تاريخ الانتظار"، ص ٩١. في لحظة تفاؤل، وعام ١٩٧٩ يبدأ، تنثى ماري تيريز عرييد على الانتظار كعلامة نهائية على الحب، *Ma Guerre Pourquoi Faire?*، ص ٣٧.
- (٣) *The Source.. p. 112*. في كثير من لقاءات غادة السمان، خاصة تلك التي جمعتها في كتاب واحد بعنوان *القبيلة تستجوب القبيلة* (١٩٨١)، تشير إلى انعدام المنهج هذا بأنه "يعبر بفصاحة عن حالة النساء".
- (٤) نصر الله، *طيور أيلول*، ص ١٨٠-١٨٩، ٢٠١، ١٦، ١٣٠. قارن، بقصيدة حنان يأموت "الانتظار" في *الفرح المأجور*، ص ١١-١٣.
- (٥) نصر الله، *المبع*، ص ١٤.
- (٦) انظر ما يلي، خاصة مناقشة كتاب *المرأة في ١٧ قصة*. في *الإقلاع*، يشعر رضوان بالخزي عندما يعرف أن قريبه، الذي فقد الاتصال به منذ سنوات، لم تنتعش أحواله، بل فقد الأمل وكان هذا هو السبب في توقيفه عن الكتابة (ص ٢٩٤، ١٦١).
- (٧) شاب يكتشف أنه لا يمكن أن يصبح شينا دون أن يرحل، ومن ثم فهو يهاجر. وعند عودته كان يعلق كاميرا ونظارات بلا مبالاة حول رقبته. احتشد أهالي القرية ليرحبوا بذلك اللاشخص، وسرعان ما تم إيجاد عروس: نمية ملونة تبحث حولها مثله، عن هوية جديدة. جزيرة *ألوهم*، ص ٤٠-٤٦. قارن *طيور أيلول*.
- (٨) حتى غادة الخراساني في روايتها المدهشة عن الهروب من الحب، *الحريق في الجنة* - والتي لا تذكر الحرب الا مرة واحدة رغم أنها نشرت في ١٩٧٦ - تنتهم اخو البطلة بالهرب إلى امريكا (ص ١٤٣). وفي كتابه *النقدى عن غادة السمان*، يكتب غالي شكري أن غادة "التي كان يمكنها الهرب باستخدام نفس الحجج التي يتعل بها الرجل، التصقت ببيروت، في نازر المحرقة..."، (*غادة السمان بلا أجنحة*، بيروت، ١٩٧٧)، ص ١٨٩.
- (٩) Stewart, *A New Mythos*, p. 177. قارن بقول كيت شوبان، "الطائر الذي قد يحلق فوق المستوى الجلى للتقاليد المجحفة لابد أن تكون له أجنحة قوية. من المحزن أن نرى الضعاف يجرحون، ويجهدون، حتى يتساقطون إلى الأرض" *The Awakening* (Capricorn Books, p. 217). 1964. حنان، في *تلك النكريات*، تعود من أول فترة تقضيها بالخارج، أول رحلة لها إلى الحرية، فتعرض للتشويه في حادثة، ص ١٢٠-١٢٢.
- (١٠) قبل ترك لندن إلى كندا، في *الإقلاع*، يشعر رضوان بالقلق الأكبر من أن يجد أحفاده لا يستطيعون الكلام بالعربية. وكان محقا (ص ١٣٦-١٤٣). وفي *تلك النكريات*، تكتب حنان إلى مها بالإنجليزية لتهنئتها بالسنة الجديدة. أخبرتها مها أنها قرأت *Mirdad* لميخائيل نعيمة، ولكن بالإنجليزية. وهي تتأسف لأنها لم تستطع الحديث مع نعيمة عندما كان في

- لندن، لأنهما كانا كلاهما من قرية واحدة. وحيلة التمسك بكل ما هو لبناني، ولكن مترجمًا، لا تقوت مها (صص ٢٩-٣١). وفي *طيور أيلول*، عندما ذهبت مرسل إلى أمريكا، سرعان ما فقدت لغتها العربية (ص ٢٣١).
- (١١) كان الكتاب الرابع الذي ينشر بعد اندلاع الحرب، انظر ما يلي.
- (١٢) بعد ٥٠ عامًا من الانتظار، تتلقى إحدى الأمهات رسالة تعلنها أن ابنها لم يعد قادرًا على تصور العودة، قارن، الجزيرة، ص ٩٣.
- (١٣) Patricia M. Spacks, *The Female Imagination*, NY, 1976, p. 95. ومع ذلك، كما في تحليل كارول كريست لانتحار إينا بونتلييه في رواية كيت شوبان *Chopin's The Awakening*، يواجه القارئ بنوع من الالتباس: "هل انتحار إينا بونتلييه هو انتصار امرأة قوية تختار الموت بدلًا من الخضوع للقواعد الاجتماعية الصارمة في زمنها؟ أو هو هزيمة المرأة التي ليست على وعي كافٍ بنفسها، والتي هي أضعف من أن تواجه إحيات خيالها الرومانسي؟" Carol Christ, *Diving Deep and Surfacing*. p. 27.
- (١٤) روز غريب، "أملى نصر الله، هي روائية صورت جمال القرية اللبنانية وبؤسها"، في *Asian Woman*, Lucknow, May 1979, pp. 8-9.
- (١٥) عندما دعت المجلة النسائية فيروز إميلي نصر الله للمساهمة بقصة جديدة لكل عدد من أعدادها الشهرية، كان رد نصر الله أنها تريد أيضًا أن تكتب قسمًا بعنوان "نساء رائدات". وكانت تكتب كل شهر شخصية امرأة تركت علامة على تاريخ العالم، على سبيل المثال: أجاتا كريستي، ماريا مونتسوري، فلورنس نايتجيل، بيرل بك، هيلين كيلر، هدى شعراوي، زنوبيا، الخنساء. وقد كتبت أيضًا بعض الشخصيات النسائية اللبنانية مثل ابتهاج قدورة (رائدة حركة المرأة اللبنانية)، جوليا توما دمشقية (صحفية)، ومي زيادة (فلسطينية الأصل، ولكن تبنها اللبنانيون!!). ونشرت وداد مقبسي قرطاس مذكراتها في ١٩٨٢، وفيها تكتب تاريخ الصحافة النسائية في العالم العربي، مع التركيز على المساهمات اللبنانيات. وأقدم جريدة نسائية هي *الحسناء*. وإذا نكرنا قليلًا من هذه المجلات، كانت هناك: فتاة الشرق، العروس الدمشقية، المرأة الجديدة، الفجر، ميرفا، مجلة السيدات، الفتاة المصرية، الكرم، والرائدة.
- (١٦) تقول أنها تأثرت بحب جبران خليل جبران للأطفال، وإصراره على أن يكونوا أحرارًا من ضغط الآباء (لقاء، ٢٨ مايو ١٩٨٠). وقد كتبت بهيرة في وقت كانت فيه الكتابة للأطفال نادرة للغاية (لقاء، ٣٠ يوليو ١٩٨٠). وكتبت روز غريب عددًا من كتب الأطفال منذ اندلاع الحرب، *النار الخفية* (١٩٧٧)، *المنقذ* (١٩٧٧)، *صندوق أم محفوظ* (١٩٧٧)، *النافذة* (١٩٧٧)، *النجمتان* (١٩٨٠).
- (١٧) هذه الرواية مهداة إلى زوجها فيليب بعد أن اختطف مرتين. وهي تغطي الفترة من ١٥ مارس إلى ٨ يونيو ١٩٧٦، عندما كانت المنطقة التي تعيش فيها تحت القصف (لقاء، ٢٨ مايو ١٩٨٠).
- (١٨) "فكرة الرحيل تبدو أساسية. وفكرة البقاء أيضًا، حتى لا يصبح كل بيت طفلًا مهجورًا.. ولم نعد نعرف من له الحق في الرحيل..." Salameh, *Enfants*, pp. 88-90. وتتوسع عرييد في ذلك: "بدأ الناس في الهروب لأنهم كانوا خائفين. لم يكن ذلك مكروهًا، كما تعرف. الخوف لا يمكن شرحه. لقد هربوا ليجدوا مكانًا أكثر سلامًا". Arbid, *Ma Guerre*. p. 20.

- (١٩) تعبر طيارة عن ازدرائها لأولئك الذين يرحلون في حين أنها، وهي نفسها هاربة أيضاً، غير مستعدة لترك مقعدها في الطائرة لهارب آخر. (*Survival in Beirut*, pp. 60, 145).
- (٢٠) في الفترة من ١٩٧٥-١٩٧٦، قضت نصر الله شهراً في اليونان، وهي تقول أنه كان أسوأ شهر في حياتها. كان ذلك في وقت شعرت فيه أن لبنان طفل يحتاجها، طفل مريض. وقد جعلها هذا تعود لتبقى. كما ولد لديها فكرة مشاعر الشتات اللبناني (لقاء، ٢٨ مايو ١٩٨٠). ديزى الأمير، في *داومة*، تنفجر ضد من يتركون لبنان: تكرر فيهم ظنهم أن الدنيا لا تعيش بدونهم... (ص ٤٨).
- (٢١) نصر الله، *تلك الذكريات*، صص ١٢، ١٣٤. عندما تحلل كريست دور مارثا في رواية ليسنج *Lessing's Children of Violence*، تصف الانتظار بأنه صفة نسوية، رغم أنه ليس بالضرورة سلبياً. وتكتب أن المراقبة تولد الفهم من خلال الوعي بأبعاد أعمق للتجربة. وتقول: "الانتظار هو أكبر معلم لهذا الوعي. ليس الانتظار نشاطاً سلبياً؛ فانتظار مارثا هادف". (*Christ, Diving Deep*, p. 71).
- (٢٢) تعتمد الإقلاع عكس الزمن على خبرة والديها في كندا. بدأت بحثها لهذه الرواية في ١٩٧٤ بعد أن قامت بأول زيارة لها إلى القارة الأمريكية. تحدثت مع عجاتر في لبنان وقرأت بعض الرسائل التي تلقوها من أقاربهم وأصدقائهم في المهجر. وقد استوحى العنوان أثناء رحلتها إلى أمريكا عندما اكتشفت أن الشمس كانت تشرق في أمريكا في الساعة الثانية صباحاً بتوقيت بيروت. واستقر هذا في ذهنها كرمز لاتجاه الحياة اللبنانية. نشرت الرواية لأول مرة في ١٨ عنداً من مجلة *المستقبل* العربية التي تطبع في باريس، بين ١٩٨٠ ويناير ١٩٨١. وفي هذا الوقت كانت قد تحققت أن كانت النساء محايدات، إلا أنهن هن اللاتي دفعن الثمن. إننا لم نمنح الفرصة أبداً لنكون فاعلين كجماعة، رغم أنه كانت هناك نجاحات بالتأكيد على المستوى الفردي (مثلاً: في العمل كقاضيات أو محاميات أو معلمات). ولكن لم يكن لنا أبداً صوت عام (بكلمة عام تقصد سياسياً).. والإقلاع ليست عملاً شاملاً، ولكن من خلاله يمكن أن يصل القارئ إلى تصور لما فعلته الحرب بأهلها" (لقاء، ١٢ مايو ١٩٨٢).
- قارن، الأمير "خالته أم سمير" في *وعود اللبغ*، للاطلاع على تأثير المهجر على المهاجرين.
- (٢٣) في ٢٥ يوليو ١٩٨٣، أذاعت محطة الإذاعة العامة للولايات المتحدة عنداً من اللقاءات مع المهاجرين اللبنانيين إلى ديربورن، ميشيجان، بمناسبة زيارة أمين الجميل للولايات المتحدة. وكان واضحاً أن من أجروا اللقاء لا يوجد بينهم من فكر بشكل أعمق في إمكانية العودة إلى "البلد القديم"، خاصة منذ أن فاقمت الحرب من التوترات المذهبية.
- (٢٤) *E.g., Island* pp. 47-59.
- (٢٥) رغم أن النقاد افترضوا أن الإقلاع تعبير عن إدانة مجتمعية لرضوان، فإن نصر الله تصر على أن مذاهب القتل ليست هي الموضوع (لقاء، ١٢ مايو ١٩٨٢). ولم يرد نكر ديانة رضوان ولا ديانة القتل.
- (٢٦) غرس، هو الفعل الأكثر تكراراً في أدب نصر الله، ولكن بشكل خاص في الإقلاع عكس الزمن، حيث يوجد رجل يتعلم كيف يغرس نفسه في لبنان كلبناني.
- (٢٧) *المرأة في ١٧ قصة* (١٩٨٤) مجموعة من القصص القصيرة، أغلبها تصف آلام المهجر، والتظاهر بأن الأمور مستقرة بالنسبة لمن تركوا في الأرض. وفي الإقلاع عكس الزمن،

أخذ المهاجرين يخبر رضوان أنه في كل زيارة إلى لبنان يزداد تحقّقاً من مدى ابتعاده عن أرضه وناسه. وقد عمقت الحرب من هذا الانطباع (ص ١٧١).

(٢٨) "دفعت بعض الناس للجنون أو إلى الجريمة، بينما مكنت آخرين من اكتشاف خصائص إيجابية في أنفسهم لم يكونوا يتصورون وجودها أصلاً".

Friedman. "Living in Beirut with the Violence of Beirut" in *New York Times*, 17 July 1983.

(٢٩) "حاول الحراس أن يوقفوني وتحولت إلى سحابة وأمطرت رذاذاً عليهم، فتحوا أفواههم وشربوا ورووا ظمأهم. وهدأ لهب حقدهم ضدي. وعندما وصلت، أتت السحابة، قمة هرمون، نثرت على الصخور ضوءاً ومطرًا أبيض، وتراكم الثلج، وأصبح عمامة بيضاء نظيفة نرأس رجل الجبال العجوز... أبحث عنك في عيون الأطفال التي احمرت بسبب الخوف وعدم النوم... في جذور الأشجار الضخمة... في تدفق الينابيع". *The Sour*: pp. 9-13. "أتمنى لو أبقى معلقة هناك، في ذلك الوجود المنفصل، أعيش مع الصخرة وأطياف الأساطير القديمة"، نصر الله، *ضيور أيلول*، ص ١٧١.

(٣٠) في رواية *Enfants d'Avril*، لنهاد سلامة، عندما وصلت الراوية إلى لارناكسا، قيسرص، كانت تشعر بالثوب: "أوه، أشعر بأنني في حال سيئ! كل مسافر يقلق ضميري بشدة. كل جواز سفر يختم هو فعل خيانة: عودي!" (ص ١٣٩).

(٣١) J.W. Scott, "Women and War. A Focus for Rewriting History", p. 4

الخاتمة

لم تكن الحرب الأهلية اللبنانية تشبه أى حرب أخرى. لم تكن هناك أسباب واضحة لاندلاعها، ولم يكن هناك عدو ثابت، ولا مواقف نمطية^(١). لقد تخللت الفوضى كل مناحى الحياة اليومية بحيث كان كل شخص مشاركاً، ودائماً. ولكن لأنها كانت خارجة عن القياس؛ فنادرًا ما كان يُشار إليها بوصفها حربًا، بل باعتبارها "حالة"، حالة يمكن لأى فرد أن يمر بها. والواقع أن الكثيرين ظنوا أن لبنان كان نذيرًا بأشياء أخرى قائمة. وفي عالم نما فيه العنف، نظر بعضهم إلى لبنان بوصفه يمثل الميل الطبيعي للعنف في هذا القرن مدفوعًا إلى أقصى تطرفه. كان دلالة منذرة بالتحرق المقلبة.

ونكز هذا لم يكن ما شعرت به طرفيات بيروت؛ ففي مطلع أعوام ١٩٨٠، كانت مشاعرهن قد أصبحت مشاعر من لا يساوم: فطالما أن هناك أرضًا للدفاع عنها، فعلى كل لبناني واعٍ أن يمكث في الأرض. وعلى الرغم من أن كثيرين كانوا قد مكثوا في البداية دون أى فكرة واضحة عن السبب، فإنهم بدأوا بعد سبع سنوات يدركون أسباب تلك الحالة السلبية، ومن ثم بدأوا يعيدون تقييمها. وقدم البقاء على قيد الحياة جائزة خاصة بالوجود؛ فبقاؤك في البلاد يعنى لبنانيتك. وطرفيات بيروت يؤكدن على وطنية يائسة:

بقى انوطن العاطفة الأقوى والأكثر حدة من أى سلاح
للمقاومة. والتمسك به ووحدته أصبحت أهم رباط^(٢).

في الخامس عشر من يونيو (حزيران) ١٩٧٩، اختتمت غادة السمان مقابلة بالتعليق التالي: "أشهد على ألا حب إلا حب الوطن. أشهد على أنني أعيش هذا الحب وأعاني عذابه"^(٣). وكتبت إديك جريدينى شيبوب:

"هناك في قلبي بذرة الإخلاص بأن لبناننا الصغير
سوف يحيا، وأن مستقبله سوف يكون أكثر نجاحا مما
كان في الماضي"^(٤).

وتثير نادية تويني في كثير من شعرها عن الحرب أسئلة عن علاقة الفرد بالوطن الذي يجب الدفاع عنه. أما همها الأكبر فهو الأثر الذي تركته الحرب على علاقة الفرد، والهوية، بالأرض. وتؤكد قصيدة أرجوان "وطن الغرباء" حباً للوطن لا يقضى عليه الألم. وفي *المستبعد (L'Excisée)*، تسأل إيفلين عقاد نفسها لدى عودتها من الولايات المتحدة إلى لبنان لزيارة عائلتها:

لماذا أعود دائماً لهذا البلد غير المستقر، الذي تدمره
الحروب والغزوات والاستعمار والإمبريالية والتعصب
الديني؟ هل هي الوطنية أم القومية؟^(٥)

هل كانت تلك هي الوطنية أم القومية؟^(٦) كيف يمكن التمييز بين كل منهما؟
أي أنواع الولاءات يثيرها كل منهما؟

الوطنية (patriotism) تضفر صورة الأنثى والذكر: باتريا Patria هي الأرض الأم التي يعد الولاء لها واجبا فطرياً: وباتر pater هو الأب الذي يأمر بالولاء، وهو ولاء نبيل ومناسب في نفس الوقت - "إنه لجميل ومجيد أن تموت من أجل الوطن" "dulce et decorum est pro patria mori". إنها تحدد مقاييس الهوية المدنية المميزة التي لا يخلقها إلا تاريخ مشترك، وليس طموحات إمبريالية خاصة لدولة معينة. وبالنسبة للوطني، فالحرب بالضرورة مأسوية، فهي تلقى بالوطن الحبيب إلى الكراهية والدمار. الحرب التي يمكن فيها للوطني أن يشعر بإحساس من الواجب والمبرر الأخلاقي هي التي تتحدى جميع الأخطار التي تهدد الرفاه والمثل العليا الخاصة بذلك الخليط من المعاني المجردة، والذي يسمى الوطن^(٧).

من جهة ثانية، فإن كلمة قومية nationalism مشتقة من "أمة" nation، التي يعرفها أحد القواميس بأنها "في الأساس، جهاز سياسي أكثر منه إقليمياً مادياً - يتوحد فيه المواطنون تحت راية حكومة مستقلة، دون اعتبار لأصولهم"^(٨). وقد وصف جان بثكا إشتاين القومية بأنها مفسدة، لأنها تتطلع باستمرار إلى تفوقها، وتتحدى أفكار الحدود. وتعطى القومية إحساساً بالتميز والتفرد لأولئك يعتبرون أنفسهم منتمين إلى هذه الأمة. وللحفاظ عليها، تحتاج القومية إلى أعداء داخليين وكذلك خارجيين ممن يجب إقصاؤهم أو ممن يجب تحييد الخلاف معهم، لذا

فالقومية نوع من الأيديولوجية الإمبريالية التي تفرض التوحد على مساحة جغرافية يمكن توسيعها إلى ما لا نهاية. ويقود مثل هذا النمو في معظم الحالات إلى الحرب: حرب يجب أن تُرى بوصفها مجيدة لأنه تم خوضها نيابة عن الأمة، ذلك الكيان القوي الذي يتطلب الولاء وإلا فالأم الإبعاد. القومية هي التي تفرض طاعة عمياء للبلاد سواء كان على حق أو على باطل^(٩).

وعلى الرغم من الطبيعة غير المسبوقة للحرب اللبنانية، فقد واصل بعض الكتاب الذكور وصف هذه الحرب كما لو كانوا يصفون حروباً أخرى في المنطقة. فكتبوا عن الثورة، وعن القضية العادلة، والأعداء الداخليين والخارجيين. مثل هذه الكتابة الروائية حملت علامة القومية، وألحت على عدالة القضية بغض النظر عن أية شرور يمكن أن تكون في تجلياتها. ولم تسع إلى تفصيل الخطوط الأساسية للهوية المدنية التي يمكنها أن تعتق قيماً ليست سياسية بشكل مباشر.

في أواخر سبعينيات القرن الماضي، كانت طرفيات بيروت يضعن تعريفاً لوطنية جديدة، تنطوي على الضعف، نبعث من الحرب. فقبل الحرب كانت الجنسية اللبنانية إطاراً لهوية هشة، لعرى كان يجب إخفاؤه، تكثيف للحياة وانتماء للذات. ولكن، مع تطور الحرب وتطور دورهن، بدأت طرفيات بيروت في مساعلة مدى صلاحية هويتهم السابقة والحلم بهوية مدنية جديدة. لقد فرضت الحرب تقييماً للماضي وكذلك للحاضر. فلماذا مكثت بينما كان يمكنهن الرحيل؟ أهو نوع من الولع بتعذيب الذات، كما يمكن لمن ينظر من الخارج أن يغويه هذا التخمين؟ أم كان ذلك إدراكاً بأن الرحيل يعنى التخلي عن المسؤولية، وبالتالي فقدان الهوية؟

كتبت النساء بسلبية، وفي بعض الحالات باستسهال، عن الطابع اليومي لتجاربهن. لم يكن لهن أعداء، فكل منهن كانت مسئولة عن كل من يمكنها احتضانه. لقد تعاملت طرفيات بيروت مع تلقائية مشحونة لم تكن تلقائيتها فقط بل تلقائية المجتمع كله. كانت الحرب قد فتحت ساحة جديدة للتعبير مانحة إياهن صوتاً كان، حتى ذلك الوقت، حقلًا يسيطر عليه الرجال. ومن خلال كتاباتهن، كانت هؤلاء النساء يكتبن حياتهن للمرة الأولى. واكتسبت حياتهن أهمية وضرورة لدى

تسرب الحرب إلى كل زاوية من وجود الناس، فلم تعد تسمح للمسئولية بأن تركز إلى أي مكان، بل استندت إلى أولئك الذين يسمحون لها بأن تحدث وتستمر.

وعلى الرغم من أن هذا السرد لما هو يومي وعبادي قد حدد مسئولية جماعية، فقد أثبت ما تسميه سارة راديك التفكير الأمومي. فقد كانت النساء متورطات في الحرب، ليس في القتال بل في حل النزاعات، وباعتبارهن أمهات حقيقيات ومحتملات. كان لبنان طفلاً مريضاً، وكان عليهن أن يعالجن مرضه، فقد اشتدت الحاجة إليهن أكثر من أي وقت مضى. كان الطفل مريضاً، وكان على الأمهات أن يبقين إلى جانبه، حتى لو لم يكن هناك ما يمكنهن عمله أكثر من عدم الرحيل. كان البقاء، الانتظار، بالضرورة سلبياً. لم يبقين بدافع الأمل، بل بدافع الضرورة، بدافع إيمان، عادة غير معبر عنه، إيمان بشيء كان يبقى حياً فيما وراء التجنى المادي للأنقاض والدمار. كان تصميمهن الهادئ على البقاء حين كان البقاء مكافأته الهزيلة هي أول التتمات بالوطنية.

وتمثل كتابات إميلي نصر الله مثلاً مقنعاً على الوطنية الوليدة. قبل الحرب، حين كانت المرأة تختار مغادرة بيتها، كان يحكم عليها بالاعتراب عن هويتها الحقيقية. ولكن الحرب غيرت هذا المنفى المأساوي. وقد أعادت إميلي نصر الله تعريف لبنان، الطفل المريض، باعتباره قرية. فالبقاء في لبنان، حتى لو كان ذلك في العاصمة، كان يعني البقاء والانتظار في القرية. ومن هنا فإن من غادروا القرية استعادوا من خلال الحرب هويتهم الضائعة، ومعها حقوقهم في الانتماء واعتبار أنفسهم لبنانيين. ولكن من الذي بقي؟ النساء. وبذلك فقد تحولت السلبية المفروضة على النساء إلى تشكيل للهوية. كان من بقوا هم الوحيدون الذين استحقوا أن يسموا أنفسهم لبنانيين، وهم فقط الذين استحقوا المشاركة في إعادة إعمار البلد.

استمرت الحرب وكانت جدوى البقاء الاقتصادية الطبيعية تحت تهديد يومي بمنافسة اقتصاد زمن الحرب: العاملون في تركيب الزجاج، والمهندسون المعماريون، والبنائون، الذين جعلوا من إعادة البناء السريعة السهلة فناً. في من تحت الأنقاض (*From under the Debris: A Personal Viewpoint*) تكتب صليبي:

حين قُطعت الكهرباء في المدينة عرضت في اليوم
التالي مصابيح من كل الأنواع - الكيروسين، البروق،
البوتاجاز النوكسات... وحين انقطع الماء أحضرت
جرار جبلية وأباريق بالأكوام لتأمين شربة ماء باردة
نسبيًا من الأباريق الخزفية. (ص ٢٤)

بدأ الرجال في الرحيل. توجهوا إلى الجزيرة العربية والعواصم الأوربية
والولايات المتحدة، ومن أماكنهم في منافيتهم الاختيارية أرسلوا كميات كبيرة من
النقود التي مولت القتال. واستمرت الحياة في بيروت - وكان الأزمه هي القاعدة
- بلا مبالاة. كان هناك اهتمام بإصلاح التدمير المادي، أما الحياة فلا. ولكن، على
أية حال، ففي مثل هذه "الحالة"، كانت القدرية قد أصبحت طويلًا طريقة الحياة
تممكنة الوحيدة.

استجاب الرجال لاستمرار الأزمه بغموض - مثل بطل إلياس خوري في
أبواب المدينة، الذي كان يمثل كل من سحفته قوى لا سبيل لفهمها، وآخرون، مثل
يوسف حبشي الأشقر في المظلة، انفجروا محتجين^(١٠):

أصبحت السلطة رجلا يطلق النار على الثورة. والثورة
أصبحت رجلا يطلق النار على السلطة. والثورة،
رصاصات. شركات. كتابة. خبز. كابوس في رأس مخمور.
من مع من؟ من ضد من؟ من يستخدم من؟ (ص ٣٥)

أنا مع البلد بوصفه وسيلة وليس البلد بوصفه هدفًا. أنا
ضد البلد بوصفه ضحية دم أبنائه. (١٠٩)

كانت هناك أيضًا اتهامات بوجود الأعداء والثورات الفاشلة. ولم يحدث مرة
أن حصل القارئ على إحساس بما كانته الحرب بوصفها تجربة راهنة. لو كانت
الحرب دائمًا تمثل التكثيف أو التجريد الذي تعبر عنه هذه الأعمال، لكانت قد
انتهت منذ زمن طويل. لم يستطع أحد تحمل التوتر بوعي كامل، فمثل هذه الحدة
المتواصلة كانت ستجبر على الفعل الذي جمده التبدل. لم يكن أحد ليتمكن من النجاة
من الإدراك اليومي لفقدان المعنى.

وعلى العكس من ذلك، فإن طرفيات بيروت نادراً ما أكنز الحدة أو التجريد. لقد وصفن طبيعية الحرب، وأظهرن كيف كانت الحياة تستمر بشكل عادي، ثم مقاطعة العنف لها، ثم العودة إلى الاستمرار. وجربت كثيرات منهن في اللغة والنوع الأدبي لتصوير التحالف غير المقدس بين الحرب والحياة، القناص والطفل، الكراهية والحب. ووجدت كثيرات منهن في الحرب مفتاحاً لإثبات ذاتها. وطورن إحساساً بالذات بالتوقف عن أن يكنّ مرآيا عاكسة للرجل، الذي أبعدته الحرب: كن يفضحن، غاضبات، طرائق قمع وإسكات أصوات النساء التي كانت قائمة في فترة ما قبل الحرب. والمثال الأكثر حيوية هنا، هو الراوية الفنانية في رواية أمية حمدان *نقطة البيكار*. والتي كانت تشعر بالسخط على آمال المجتمع المعلقة على المرأة: لم يكن من المفروض أن يكنّ وحدهن، أو حتى "الجلوس وحيدات على الرصيف في مواجهة البحر" (ص ٣٩). وأهم من ذلك، فقد كان من المفروض بهن ألا يكنّ قادرات على الإبداع وحدهن. وتساءل جارة البطلة عما إذا كان قد ساعدها أحد في لوحاتها:

أقصد ترسمينها أنت لوحك؟

لوحدي لوحدي؟! تمتت ناهد وهي ترمى الطاولة
بنظرة ساخرة. لوحدي؟ لا هذا غير معقول. كل يوم
وفي ساعة متأخرة من الليل يأتي رجل (ص ٣١)

وتؤكد جوانا روس أن هذا الافتراض للعقم الإبداعي للمرأة شديد الفعالية في عملية قمع صوت الأنثى^(١١). فلدى كتابتها *لوقه نيوكاسل*، قالت وولف: قالوا.. إن كتبها لم تكن من تأليفها هي، لأنها استخدمت فيها تعبيرات متقنة، و"كتبت عن مواضيع متعددة خارج مداركها"^(١٢).

كانت طرفيات بيروت يفضحن مثل هذه الأساليب القمعية، ويبرزن صورة النساء القويات وسط الفوضى السائدة. كانت هؤلاء نساء حقيقيات يعشن حرباً حقيقية كان لها لحظات السلام الطبيعية الخاصة بها. كن يحاولن حب بلدهن وهو يدمر نفسه.

قبل عام ١٩٧٥، كان السلوك المتوقع من النساء هو الانتظار، للزواج عادة. ولكن لم يكن هناك بالضرورة أي شيء ينتظره. وبعد عام ١٩٧٥ حين احتدت الحرب ووجد الرجال أنه لم تعد هناك حياة آمنة في بيروت، وجدت النساء أنفسهن وحيدات في الحرب. وقد فسر بقاؤهن بأنه كان لرعاية الأسرة والأموال والبلد. كانت المسؤولية عن الآخرين تأتي في المقام الأول وكانت اتهام أولئك الذين رحلوا غير مفهوم. ولكن، مع مرور الزمن، أُجبرت جنوى البقاء، والبقاء بكرامة، على إصدار حكم على من رحل، وكذلك على الدوافع الشخصية للمكوث. وقد كشفت التضحية بالذات أنها لا تساعد على المنفعة العامة. وكان على الأفراد أن يصبحوا مسئولين بوعي عن أنفسهم لكي يصبحوا قادرين على مساعدة الآخرين. وكان التحول في فهم موضوع المسؤولية عاملاً محركاً، فمن بقي ونجا وجد نفسه قد ازداد قوة، خاصة في مواجهة أولئك الذين لم يمكثوا. كانوا قد بدأوا في تعريف معنى أن تكون لبنانياً، ويرفضون المعايير السابقة للمواطنة. ويوضح الشكل (١) التحول في الوعي الأنثوي نتيجة للحرب.

ويكمن الأمل في الكاتبات اللواتي حللن معضلة مسؤولية الفرد في مقابل مسؤولية المجتمع، واللواتي تعرفن على التسلسل المنطقي للمثلث الداخلي للنموذج، أي أن تكون مسئولاً حقاً عن آخرين (سواء كان ذلك في الحرب أو في السلام) فإن على الأفراد أن يكونوا مسئولين عن أنفسهم أيضاً.

وفي حين رحل الرجال ومكثت النساء، أصبح المجتمع بحاجة إلى ترتيب مختلف. استجابت طرفيات بيروت لهذا التحول الديموجرافي بالبده، بطريقة أقرب إلى اللاوعي، في صوغ وطنية أكثر حيوية. ولم يكن رحيل الرجال قد أثار رد فعل سلبي أصلاً، لكنه خضع الآن لتمحيص أكبر. أصبح الرحيل يسمى خيانة؛ والمكوث يسمى وطنية. وعلى الرغم من أن النساء لم يكن بعد قويات ولا متحدات بما يكفي لكسر دورة الرعب، في داخلهن، فقد أرسين الأمل على الأقل. في نقطة البيكار، تكتب أمية حمدان:

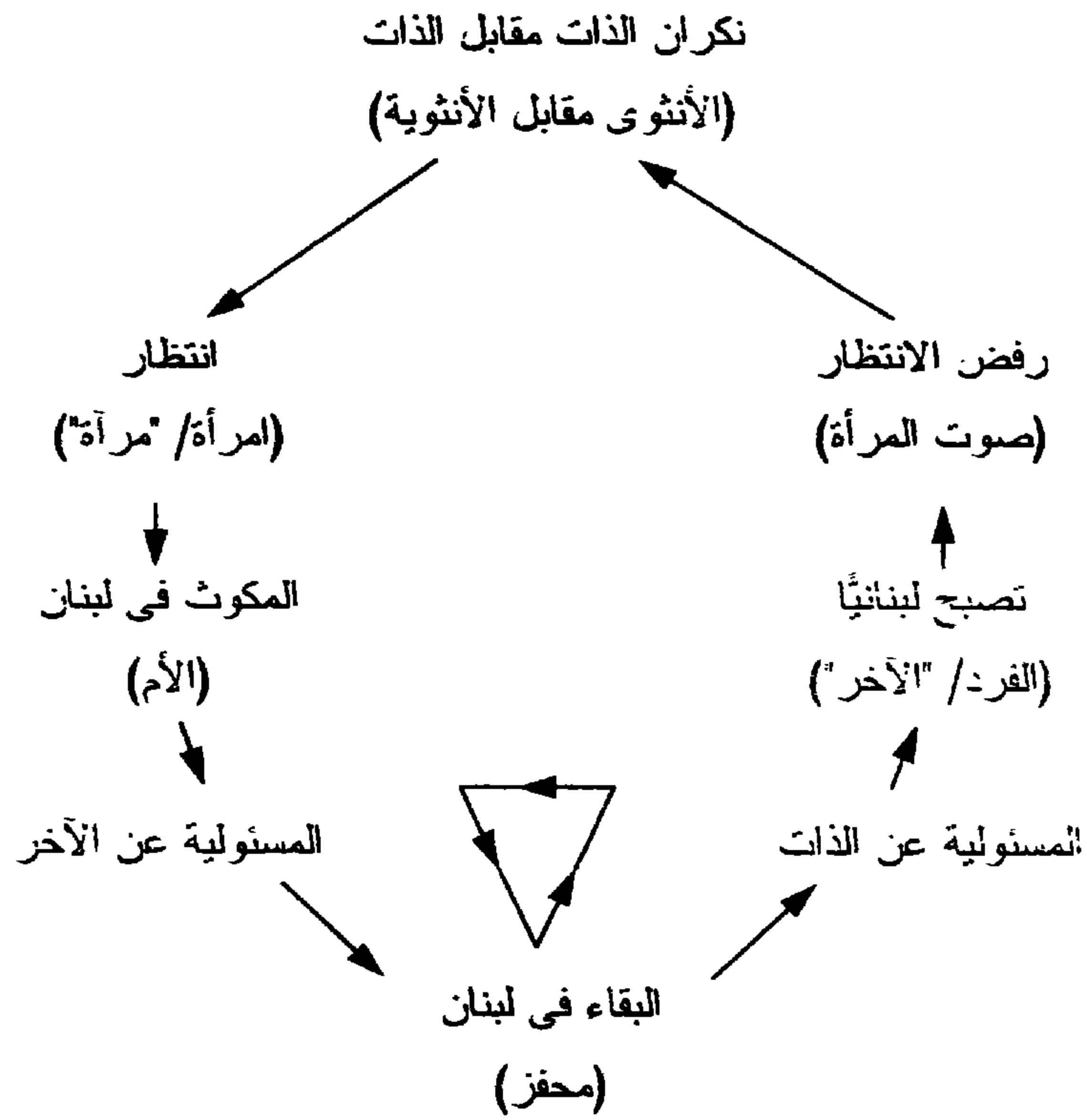
أنا أجمع الذكر والانثى. ذاتي امرأة ورجل معاً. ذات
الرجل امرأة، وذات المرأة رجل. إذن المرأة أقوى

من الرجل...داخلها أقوى من الرجل، إنها الطبيعية،
الأرض، الشمس، السماء، الشجرة. كلها مؤنث.
(ص ٥٥)

وفي قصة نجوى قلعبي "ثورة حبات القهوة الزرقاء"، تشكو مجموعة من
حبات القهوة الإهمال. فهي، على أية حال، مسئولة عن يقظة الرجال وسعادتهم.
غير أنها استغلت، وعملت على أنها مسلمات. فدعت حبات القهوة في العالم أجمع
للتوحد والقتال (ص ١٣٢-١٣٩).

وفي "ست ماري روز" تكتب إيتيل عدنان أن المرأة التي تستطيع مواجهة
الرجال:

تكسر منطقة خيالهم مثل موجة مقبلة، إنها تثير في
ذاكرتهم سنسلة من أقدم اللعنات. بالنسبة لهم الحب نوع
من الوحشية، والرموز الأنثوية تشق طريقها إليهم
بمخالبتها. فقبل سبعة آلاف سنة أنجبت الإلهة إيزيس
ابنها حورس دون أن يكون هناك أب" (ص ٦٨-٦٩).



شكل ١: نموذج تأثير الحرب على وعى النساء

كان للنساء أن يأخذن زمام أمورهن بأيديهن. كن قد بدأن في الخروج ضد النظام، وكن بدأن في تحطيمه وإظهار أنه نظام قائم على أساس من الرمال. وكان على الأمة بتقاليدها البالية أن تتفكك، فقد يساعد ذلك على إعادة بناء الوطن من الأنقاض، ثم يعمره المواطن اللبناني الجديد.

وعندما كان التوجه السائد بين الكتاب الذكور في لبنان يتحول إلى الرفض أو السلبية أو الإحباط، كانت الحيوية هي التوجه السائد بين طرفيات بيروت. لم

تكن هناك راحة، فالراحة تجلب في نهايتها فقدان الحس. وقد أدت هذه الفعالية المنطقية إلى تحدّ موجه نحو الرجال. ولم تكن تلك محاولة لإقصائهم بل لاجتذاب الموارد الأنثوية في النساء، وكذلك الرجال الذين اكتسبوا بوطنيتهم حق أن يكونوا لبنانيين في الفكر والفعل.

وهكذا كان ثمة أمل. أم كان هناك؟

لقد كان هذا الكتاب عن الحرب الأهلية اللبنانية حتى عام ١٩٨٢. وقد تتبع رد الفعل الأدبي على الفوضى. وقد كشف عن مقدار من التفاؤل: لم تكن الحالة صعبة لو كانت النساء قادرات على حشد وعيهن. ولكن، في صيف ١٩٨٢، تغيرت طبيعة الحرب. حطمت نماذج البقاء، وانتهت مرحلة من الحرب الأهلية، ولكن ليس كما تنتهي معظم الحروب، بإعلان السلام أو على الأقل إعلان بوضع نهاية للعنف. لقد انتهى الجزء الأول من الحرب الأهلية لتستأنف حرب أخرى أجازت العنف والإرهاب في دعوة مجردة من الأخلاق والضمير، وأكثر استعراضاً للقوة. فكيف سيكون رد فعل اللبنانيين وبخاصة طرفيات بيروت؟ هل سيواصلن الكتابة؟ وإن فعّلن، فلماذا؟ حين تنتهي الحروب يكتب الكثيرون ليرسموا صورة الحرب، أو فقط ليفهموها، أو، بصورة مثالية، يكتبون الحرب لإنهاء جميع الحروب. بعضهم، مثل إيلي فايزل، يكتب دون تفاؤل. إنهن يكتبن ببساطة "لينتشلن هؤلاء الضحايا من وهدة النسيان. لمساعدة الموتى على قهر الموت"^(١٣).

الهوامش

- (١) قال فوسل إن كل الحروب متماثلة أساساً؛ انظر Fussell. *The Great War*, p. 314. إلا أن قراءتنا لكتاب كاثرين رايلي: Catherine Reilly, *Scars Upon My Heart, Women's Poetry and Verse of the First World War*, London: Virago, 1981، يكشف أن بعض هموم تلك الشاعرات تعكس هموم الكاتبات في لبنان، ومثلاً: "الحنين لأن يكون المرء هناك"، النزعة القومية المفرطة، التضامن الاجتماعي، كراهية العدو، الإعجاب بشجاعة الرجال، الاهتمام بالجرحي.
- (٢) عسيران، الأسطه، ص ٥٦. "توّن أن يتمكّن معارضي الحرب من السلطة وفرض أنفسهم بالقوة (كما في روسيا في ١٩١٧)، فإن نمو النزعة السلمية سينتهي برد فعل باسم الوطنية والنظام... وهو ما يتطابق مع الأمة".
- Keith L. Nelson and Spencer C. Olin, Jr., *Why War? Ideology, Theory and History*, Berkeley and Los Angeles: University of California P., 1979, p. 190.
- (٣) السمان، القبيلة، ص ٩٤، وقارن، ص ٣٠٦.
- (٤) شيبوب، الكلمة ١٢، ص ٨٧.
- (٥) عقاد، *L'Excisée*, p. 9.
- (٦) بالنسبة للكثيرين، كانت الوطنية تقريباً نوعاً من الدعاية الضمنية. يتحدث هنري ماي عن الحماس البروتستانتى المتصاعد في القرن التاسع عشر والذي كان، لوقت غير قليل، هو الصرخة الوطنية الجماعية. وعندما كانت الوطنية تبدو مطالبة بالتبعية الرئيسية للوطن، اختلط الولاء للبروتستانتية بالولاء للسلطة الدينية. وبمثل هذه الأيديولوجية، كان من الصعب غالباً معرفة أية قيم يتم اعتناقها، أو ما هي السياسات التي يدعمها المرء. ورغم أن حسب الوطن كان، بالطبع، هو الدافع الأصلي، فلم يكن واضحاً تماماً ما معنى ذلك على المستوى السياسى. ماذا على المرء أن يفعل، على سبيل المثال، شخص مثل بونهوفر Bonhoffer، يكره قومية ألمانيا التي يحبها؟
- Henry F. May. *Ideas, Faiths and Feelings. Essays on American Intellectual and Religious History 1952-1982* (NY: Oxford U.P., 1983)
- (٧) رغم أن مثل هذه التهديدات غالباً ما تأتي من الخارج، فقد تأتي أيضاً من الداخل. في ألمانيا في سنوات ١٩٣٠، كانت الهوية الثقافية المحلية قد أُلغيت بأفكار الطهارة البيولوجية. واكتشف ديتريتش بونهوفر أنه إذا كان له أن يعتبر نفسه ألمانياً حقيقياً، فينبغى له أن يتّرك أمريكا ويرجع إلى وطنه الأم. عرف أنه يستطيع أن يشارك في بناء بلده إذا شارك في محاكماتها. وعند عودته، حارب من أجل هزيمة القومية من أجل أمل أن تعود البلاد لتنهض من بين الأنقاض وقد حصلت على قوة جديدة من الامتحان الذي مرت به.
- (٨) يعرف Roger's *Thesaurus* القومية nationalism، بأنها توسعية، إمبريالية، تعلن القديسة، كولونيلية، مجالات النفوذ... وعسكرية...

- (٩) القومية هي التي دفعت أم إسبرطية لخمسة أولاد، في رواية روسو *Rousseau's Emile*، إنى توبيخ المراسل من الجبهة لإعلانه موت كل الأبناء الآخرين قبل أن يعلن النصر العظيم (12) Jean Bethke Elshtain. "On Patriotism", lecture delivered at Duke University. (March 1985). والقومية هي التي تبرر مشاعر الحقد لدى أمهات لابسى الزى العسكرى.
- (١٠) أصبحت بسمه بتونى جزءاً من آلة الدعاية. وفي الراليات التي عقدت في وسط الثكنات العسكرية، استمع المدعوون إلى شعر وطنى عالى النغمة يدعو الناس إلى الله، الحب، والوطن، وهو شعار الحزب المتشدد.
- (١١) Russ, *How to Suppress Women's Writing*, pp. 49-61. وفي "وجهان وامرأة" لسامرة، يعجب منح أن امرأة يمكن أن تتمنى أن تكون وحدها، انظر الطاولات، ص ١٠٨.
- (١٢) Woolf, *Women and Writing* (Michele Barren, ed., London, New York. 1979). p. 84.
- (١٣) Wiesel, "Why I Write", p. 14.

المراجع

التواريخ المذكورة هي للطبعات المستخدمة في هذا الكتاب.

أولاً: المراجع العربية (*)

- أبو الفرج، غالب حمزة. ١٩٨٣، *واحترق بيروت*، بيروت، دار الآفاق الجديدة
إدريس، يوسف. ١٩٥٤، *أرخص ليالي*. القاهرة.
- أرجوان (سعود جمال صدقي)، ١٩٧٩، *أنت وفرحى والزمان*، بيروت، دار
الأوديسيا.
- الأشقر، يوسف حبشي، ١٩٨٠، *المظلة والملك وحاجز الموت*، بيروت: دار النهار
للنشر.
- الأمير، ديزى. ١٩٧٩، *في دوامة الحب والكراهية*، بيروت: دار العودة.
- ١٩٨١، "The People Only Respect Those That Are Happy" in
Fairuz. April
- ١٩٨١، *وعود للبيع*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- بتولى، بسمة. ١٩٧٨، *مع الحب حتى الموت*، بيروت: (لا نكر لدار النشر. وقد
وصلتني هذه النسخة من السيدة بتولى في مايو ١٩٨٢. وقد وزعت ألفاً
وخمسمائة نسخة باليد).
- بدر، عبد المحسن طه. ١٩٦٨، *تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠-*
١٩٣٨، القاهرة: دار المعارف بمصر.

(*) فضلت وضع بعض المراجع الأجنبية لمؤلفين لهم أعمال باللغة العربية مع باقي مؤلفاتهم لعم تكسر
نكر الاسم من ناحية، ولتسهيل البحث عن أعمال المؤلف المذكورة في الكتاب في مكان واحد. أما
المؤلفون العرب ممن يكتبون بلغات أجنبية فقد وضعتهم جميعاً ضمن المراجع الأجنبية. [المراجع]

- بركات، حلیم. ١٩٦٩، *عودة الطير إلى البحر*، بيروت.
- ١٩٧٩، *الرحيل بين السهم والوتر*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- بشير، زبيدة. ١٩٦٦، *حنين*، تونس.
- بعلبكي، ليلي. ١٩٦٤، *سفينة الحنان إلى القمر*.
- بنداري، سامي. ١٩٧٧، *السرايا*. القاهرة
- تيمور، محمود، ١٩٢٨، *رجب أفندي*، القاهرة.
- حسين، طه. ١٩٣٤، *دعاء الكروان*. القاهرة.
- ١٩٢٩، *الأيام*. القاهرة.
- حقي، يحيى. ١٩٤٦، *قنديل أم هاشم*. القاهرة.
- الحكيم، توفيق. ١٩٣٣، *عودة الروح*، القاهرة.
- حمدان، أمية. ١٩٧٩، *نقطة البوصلة*، دار الاتحاد.
- ١٩٨٠، *الأزرق القائم مع الريح*، بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- خالد، وصال. ١٩٨٠، *نموذج القمر*. بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- الخرساني، غادة. ١٩٦٧، *الحريق في الجنة*، بيروت.
- خوري، إلياس. ١٩٨١، *أبواب المدينة*، بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر.
- ١٩٧٧، *الجبل الصغير*، بيروت: دار الآداب. وهذه الرواية لها
ترجمة فرنسية في ١٩٨٧ بعنوان: *La Petite Montague* (Barbara Harlow, tr.)
- دبيش، جميلة، ١٩٥٥، *عزيزة*، تونس.
- رفعت، أليفة. ١٩٤٧، *"عالمي المجهول"*.
- ١٩٨٢، *من يكون الرجل؟ القاهرة: كتاب المواهب*.

- ريحاني، مى. ١٩٨١، "لا يدوم إلا الموت"، قصيدة غير منشورة.
- الزيات، عنايات، ١٩٦٧، الحب والصمت، القاهرة.
- الزيات، لطيفة، ١٩٦٠، الباب المفتوح، القاهرة.
- زيفون، ١٩٨٠، رسائل من امرأة إلى سيدها لبنان وإلى سيدي اللبنانية، ١٩٧٧-١٩٧٨، بيروت.
- السايج، ليلي. ١٩٧٧، دفاتر المطر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- سعداوى، نوال. ١٩٨٥، "ليس لها مكان في الجنة"، في مجلة المصور، يناير.
- ١٩٨٥، "صديقتان"، في مجلة المصور، يناير.
- ١٩٧٣، امرأة عند نقطة الصفر، القاهرة.
- سمارة، نهى. ١٩٨١، الطاولات عاشت أكثر من أمين، بيروت: منشورات زهير بعلبكي.
- السمان، غادة. ١٩٨٠، ع غ تنقرس، بيروت، منشورات غادة السمان.
- ١٩٨١، القبيلة تستجوب القبيلة، بيروت، منشورات غادة السمان.
- ١٩٨٦، كوابيس بيروت، بيروت، منشورات غادة السمان.
- ١٩٨٠، كتابات غير ملتزمة، بيروت، منشورات غادة السمان.
- ١٩٧٩، السباحة في بحيرة الشيطان، بيروت، منشورات غادة السمان.
- ١٩٧٩، اعتقال لحظة هاربة، بيروت، منشورات غادة السمان.
- ١٩٧٥، بيروت ٧٥، بيروت، منشورات غادة السمان.
- الشرقاوى، عبد الرحمن. ١٩٥٤. الأرض، القاهرة.
- شعبان، عواد. ١٩٨١، الرهائن، بيروت: دار الكلمة للنهار.
- شكري، غالى، ١٩٧٧، غادة السمان بلا أجنحة، بيروت: دار الطليعة.
- شيبوب، إدويك جريديني. ١٩٧٩، الأنبار رقم ١٢، بيروت: مؤسسة نوفل.

- الشيخ، حنان. ١٩٨٢. *وردة الصحراء*. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- ١٩٧١، *فرس الشيطان*، بيروت: دار النهار للنشر. (١٩٧٥).
- ١٩٦٧، *انتحار رجل ميت*، بيروت: دار النهار للنشر (١٩٧٠).
- ١٩٨٠، *حكاية زهرة*، بيروت، دار النهار للنشر. الطبعة الإنجليزية: *The Story of Zahra*, London, Melbourne, NY: Quartet Books, 1986.
- صالح، الطيب. ١٩٦٩، *موسم الهجرة إلى الشمال*، بيروت.
- صبرى، نائلة هاشم. *بنت شاتيل*، عمل غير منشور.
- طرابيشي، جورج، ١٩٨١، *رمزية المرأة في الرواية العربية*، بيروت: دار الطليعة.
- عبد القدوس، إحسان، ١٩٥٤، *أنا حرة*، القاهرة.
- عبد الله، ندى. ١٩٨١، *فحيح الأفعى*. بيروت: لم تذكر دار النشر.
- عبيد، عيسى، ١٩٢٢، *ثريا*، القاهرة.
- العثمان، ليلى، ١٩٧٩، *الرحيل*، بيروت: دار الآداب.
- عسيران، ليلى، ١٩٦٨، *عصافير الفجر*، بيروت: دار العودة.
- ١٩٨٢، *جسر الحجر*، بيروت: دار العودة.
- ١٩٧٩، *قلعة الأسطه*، بيروت: دار النهار للنهار.
- ١٩٧٠، *خط الأفعى*، بيروت: دار العودة.
- عواد، إميلي. ١٩٨١، *بساط الرمال*، بيروت: مكتبة لبنان.
- عواد، توفيق. ١٩٧٥، *طواحين بيروت*، بيروت.
- غانم، فتحي. ١٩٦٤، *الرجل الذي فقد ظله*، القاهرة.
- غريب، تيريز. ١٩٨٢، *اللقاء في الجامعة*، بيروت: دار النهار للنشر.

غُرَيْب، روز. ١٩٧٩، "Emily Nasrallah. A novelist who has portrayed the beauty and misery of the Lebanese village" in *Asian Woman*. Lucknow. May.

----- ١٩٧٧، النار الخفية. بيروت: بيت الحكمة.

----- ١٩٧٧، المنقذ، بيروت: دار سمير.

----- ١٩٨٠، النجمتان، بيروت: بيت الحكمة.

----- ١٩٧٧، صندوق أم محفوظ، بيروت: بيت الحكمة.

----- ١٩٧٧، النافذة. بيروت: دار سمير.

فؤاد، نعمات. ١٩٦٦، قمم أدبية، القاهرة: عالم الكتب.

فتوح، رفيف. ١٩٨٠، تفاصيل صغيرة، بيروت: المؤسسة العربية.

فرج، عفيف. ١٩٨٠، الحرية في أدب المرأة، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.

فرحات، فيصل. سقوط عويس أغا، بيروت: دار الفارابي.

قبناني، نزار. ١٩٧٩، يوميات مدينة كان اسمها بيروت، بيروت: منشورات نزار قبناني.

----- ١٩٧٦، إلى بيروت الأنثى مع حبي، بيروت: منشورات نزار قبناني.

قرطاس، وداد المقدسي. ١٩٨٢، نكريات ١٩١٧-١٩٧٧، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

قصبجي، ضياء. ١٩٨١، أنتم يا من أحبكم، بيروت.

قلعجي، نجوى. ١٩٧٩، رقيق القرن العشرين، بيروت.

القلماوي، سهير. ١٩٣٥، أحاديث جنتي، القاهرة.

محفوظ، نجيب. ١٩٥٧، بين القصرين، القاهرة.

----- ١٩٤٧، زقاق المدق، القاهرة.

----- ١٩٦٧، مرامار، القاهرة.

- مداد، أنصاف الأعور. ١٩٨٢، كل قادم هو، بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- ممدوح، عالية. ١٩٧٧، هوامش إلى السيدة "ب"، بيروت.
- منصور، مي. ١٩٨١، صومعة تحترق، تونس.
- نبوة، خضر. ١٩٧٩، الحرب، بيروت: المنشورات الأدبية.
- نصر الله، أميلي. ١٩٧٧، البهيرة، بيروت: مؤسسة نوفل.
- ١٩٨١، الإقلاع عكس الزمن، بيروت: مؤسسة نوفل. الطبعة
الإنجليزية 1987: Ragweed Press Charlottetown.
- ١٩٧٣، جزيرة الوهم، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٧٧، شادي الصغير، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٦٨، شجرة الدفلى، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٧٣، الرهينة، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٨٠، طيور أيلول، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٧٨، الينبوع، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٨٠، تلك الذكريات، بيروت، مؤسسة نوفل.
- ١٩٨٣، المرأة في ١٧ قصة، بيروت، مؤسسة نوفل.
- نصر الله، فهمية. ١٩٨٢، أجيال الرياح وأسيمة الحرب، بيروت: دار النهار
للنشر.
- النعماني، هدى. ١٩٧٩، "أذكر كنت نقطة كنت دائرة"، بيروت.
- ١٩٨٢، ها تتخرج على الثلج. بيروت
- ننعم، حميدة. ١٩٧٩، الوطن في العينين، بيروت، دار الآداب.
- هيكل، محمد حسين. ١٩٥٥، هكذا خلقت، القاهرة.
- ١٩١٤، زينب. القاهرة.
- يارد، نازك، ١٩٧٨، نقطة الدائرة. بيروت: دار الفكر اللبناني.
- يموت، حنان، ١٩٨٠، الفرحة المأجور، بيروت: إقرأ.

صحف عربية:

فيروز

فلسطين المحتلة

المستقبل

النهار

الرائدة

الشرق الأوسط

ثانياً: المراجع الأجنبية

Abel, Elizabeth (ed.), 1983. *Writing and Sexual Difference*. Chicago: Chicago University Press.

Abounnasser, Fatima, 1982, *Au Gre du Vent*. Beirut: no press given.

----- 1981. *Sans Titre*. Beirut: no press given.

Abu Nasr, J., Vriesendorp, S., Lorfing, I., Khalifeh, I., 1981, "Moral Judgement of Lebanese Children after the Lebanese War" in *Social and Moral Issues of Children and Youth in Lebanon*. Beirut: Beirut University College.

Accad, Evelyne, 1976, "Entre Deux" in *Contes et Nouvelles de Langue Française (Concours 4)*. Ottawa: Edns. Cosmos.

----- 1982. *L'Excisee*. Paris: Harmattan Eds.

----- 1986, "Feminist Perspective on the War in Lebanon" in *Feminist Forum*.

----- 1976, "La Longue Marche des Heroines des Romans Modernes du Mashreq et du Magreb", *Presence Francophone* 12, Spring.

----- 1984, "The Prostitute in Arab and North African Fiction" in Pierre L. Horn and Mary Beth Pringle, *The Image of the Prostitute in Modern Literature*. New York: Frederick Ungar.

- 1978, *Veil of Shame. The Role of Women in the Contemporary Fiction of North Africa and the Arab World*. Montreal: Edns. Naaman.
- 1982, "Women's Voices from the Magreb 1945 to the Present" in *Arabic Literature in North Africa*. Cambridge (Mass).
- Adnan, Etel, 1980, *L'Apocalypse Arabe*. Paris: Papyrus Edns.
- 1973, *Jebu suivi de l'Express Beyrouth — Enfer*. Paris: P.J. Oswald.
- 1977, "In the Heart of the Heart of Another Country" *Mundus Artium*. vol. 10, no. 1.
- 1982. *Sitt Marie Rose*. Sausalito: Post Apollo Press.
- 1983. "Tribal Mentality" in *Off Our Backs*, August-September. (Interview with I. Reider.)
- Aichinger, Ilse, 1948, *Die Groessere Hoffnung*. Berlin.
- Allen, Roger, 1982, *The Arabic Novel, An Historical and Critical Introduction*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Alouche, Richard, 1973, "L'Image de la femme à travers le roman libanais" in *Travaux et Jours* (47).
- Amara, Lamia Abbas, 1982, "Where is Thy Sting, O Death?" in *Al-Raida*. vol. 4, no. 32. May.
- Arbid, Marie-Thérèse, 1982, "A Contre-Courant" in *L'Orient-Le Jour*. May. 1980, *Ma Guerre Pourquoi Faire?* Beirut: Dar al-Nahar.
- al-Ashmawi-Abouzeid, Fawziya, 1985, *La Femme et L' Egypte Moderne dans l'Oeuvre de Naguib Mahfuz. 1939-1967*. Geneva: Labor et Fides.
- Auerbach, Nina, 1982, *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth* Cambridge: Harvard University Press.
- Baghdadi, Marun, and de Freige, Nayla, "The Kalashnikov Generation" in Fernea, *Women and The Family*.
- de Beauvoir, Simone and Halimi, Gisele, 1962, *Djamila Boupacha*. Paris: Gallimard..
- Benson, F. R., 1967, *Writers in Arms*. New York.

- Bercoff, Andre, 1977, *La Guerre des Autres*. Paris: Albin Michel.
- Bettelheim, Bruno, 1961, *The Informed Heart-Anatomy in a Mass Age*. London.
- Bittari, Zoubeida, 1964, *O Mes Soeurs Musulmanes, Pleurez!* Paris.
- Broyles, William (Jr.), 1984, "Why Men Love War". *Esquire*. November.
- Cahill, Susan (Ed.), 1975, *Women and Fiction: Short Stories by and about Women*. Scarsborough/New York: Mentor.
- Camus, Albert, 1946, *L'Espagne libre*. Paris.
- 1972, *Neither Victims nor Executioners*. Chicago.
- Cavendish, Margaret (Duchess of Newcastle), *True Relation of my Birth Breeding and Life* appended to Firth (ed.), *The Life of William Cavendish*. London, n.d.
- Chedid, Andree, 1982, "En Mal d'Enfance". (Poem.)
- 1983, *From Sleep Unbound*. Athens (Ohio): Swallow.
- 1974, *Liban*. Paris: Seuil.
- 1984, Preface to Claire Gebeyli, *Acte de Presence.*, Paris.
- Chesnut, Mary (C. Vann Woodward), 1981, *Civil War*. New Haven and London: Yale University Press.
- Chicago, Judy, 1977, *Through the Flower. My Struggle as a Woman Artist*. New York: Doubleday.
- Chodorow, Nancy, 1974, "Family Structure and Feminine Personality" in M. Z. Rosaldo and L. Lampere (eds.) *Women, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press.
- Chopin, Kate, 1899, *The Awakening*. New York: Capricorn Books. (1964).
- Christ, Carol P., 1980, *Diving Deep and Surfacing. Women Writers on Spiritual Quest*. Boston: Beacon.
- Cooke, Miriam, 1984, *The Anatomy of an Egyptian Intellectual. Yahya Haqqi*. Washington, D.C.: Three Continents Press.
- 1982, "Beirut ... Theater of The Absurd ... Theater of Dreams", *Journal of Arabic Literature*. XIII.
- 1986, "Telling Their Lives: A Hundred Years of Arab Women's Writings", *World Literature Today*, vol. 60. no. 2.

- Corn, Georges C., 1984, "Current Economic and Social Conditions in Lebanon" in *Center for Contemporary Arab Studies Report*, Georgetown University. October.
- Cornillon, Susan K. (ed.), 1973, *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*. Bowling Green: Popular.
- Cousins, Norman, 1981, *Human Options*, New York/London, Norton.
- Davis, Susan S., 1978, "Working Women in a Moroccan Village" in Lois Beck and Nikki Keddie, *Women in The Middle East*. Austin: University of Texas Press.
- Dib, Mohammed, 1985, *Who Remembers the Sea?* Washington D.C.: Three Continents Press.
- Djebar, Assia, 1957, *La Soif*. Paris.
- 1962, *Les Enfants du Nouveau Monde*. Paris.
- 1969, *Rouge l'Aube*. Paris.
- 1967, *Les Alouettes Naïves*. Paris.
- Donovan, Josephine (ed.), 1975, *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*. Lexington.
- Eagleton, Terry, 1983, *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis.
- 1981; *Walter Benjamin: Or Towards a Revolutionary Criticism*. London.
- Elshtain, Jean Bethke, 1985, "On Patriotism", lecture delivered at Duke University. 12 March.
- 1982, "Women as Mirror and Other: Toward a Theory of Women, War and Feminism" in *Humanities in Society*, vol. 5, nos. 1, 2.
- Emerson, Gloria, 1976, *Winners and Losers*. New York: Random House.
- Fernea, Elizabeth W., 1984, *Women and the Family in the Middle East. New Voices of Change*. Austin: University of Texas Press.
- Fontaine, Jean, 1976, *20 Ans de Litterature Tunisienne 1956-1975*. Tunis: Maison Tunisienne de l'Édition.
- Foucault, Michel, 1980, *The History of Sexuality: An Introduction*. New York: Vintage Books.

- Francis, Raymond, 1963, *Aspects de la Litterature Arabe Contemporaine*. Beirut: Dar al-Maaref.
- Friedan, Betty, 1968, *The Feminine Mystique*. New York: Laurel.
- Fussell, Paul, 1977, *The Great War and Modern Memory*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Gallop, Jane, "Writing and Sexual Difference: The Difference Within: Critical Response" in Abel, *Writing and Sexual Difference*.
- Gardiner, Judith A., "On Female Identity and Writing by Women" in Abel, *Writing and Sexual Difference*.
- Gebeyli, Claire, 1982, *Acte de Présence*. Paris: Edns. Saint Germain des Pres.
- 1975, *Memorial d'Exil*. Paris: Edns. Saint Germain des Pres.
- 1982, *La Mise a Jour*. Paris: Edns. Saint Germain des Pres.
- Gilbert, Sandra, 1983, "Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and The Great War" in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*: Spring 1983, vol. 8, no. 3.
- Gilligan, Carol, 1982, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gilman, Charlotte P., 1979, *Herland*. New York: Pantheon.
- von Grunebaum, Gustav, 1962, *Medieval Islam*. Chicago: Chicago Univeristy Press.
- Harris, Frederick J., 1983, *Encounters with Darkness. French and German Writers on World War II*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Heilburn, Carolyn, "Critical Response II" in Abel, *Writing and Sexual Difference*.
- Hinz, E. J. (ed.), 1976, *A Woman Speaks: The Lectures, Seminars and Interviews of Anais Nin*. Chicago.
- Houston, Nancy, 1982, "Pleureuses et Rieuses: la Guerre Racontée aux Femmes", *Les Temps Modernes*, vol. 38.
- Jameson, Fredric, 1981, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.

- Jayyusi, Salma al-Khadra, 1977, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*. Leiden: Brill.
- 1977, "Two Types of Hero in Contemporary Arabic Literature" in *Mundus Artium*. vol. 10. no I.
- Jelinek, Estelle C. (ed.), 1980, *Women's Autobiography*. Bloomington: Indiana University Press.
- Juhasz, Suzanne, "Towards a Theory of Form in Feminist Autobiography: Kate Millet's *Flying* and Sita, Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*, in Jelinek, *Women's Autobiography*.
- Kessell, Patrick and Pirelli, Giovanni, 1962, *Le Peuple Algérien et la Guerre: Lettres et Témoignages 1954—62*. Paris.
- Khalaf, Saher, 1974, *Littérature Libanaise de Langue Française*. Ottawa: Eds. Naaman.
- Khoury-Ghata, Vénus, 1980, *Le Fils Empaillé*. Paris: Pierre Belfond.
- Kilpatrick, Hilary, 1985, "Interview with Etel Adnan" in Schlipper, *Unheard Words*.
- 1985, "Women and Literature in the Arab East" in Schlipper, *Unheard Words*.
- Kishtainy, Khalid, 1983, *The Prostitute in Progressive Literature*. London: Allison and Busby.
- Klein, Holger with John Flower and Eric Hamberger (ed.), 1984, *The Second World War in Fiction*. London: Macmillan.
- Kolodony, Annette, "The Lady's not for Spurning: Kate Millett and the Critics" in Jelinek, *Women's Autobiography*.
- 1983 "Turning The Lens on 'The Panther Captivity': a Feminist Exercise in Practical Criticism" in Abel, *Writing and Sexual Difference*.
- Laing, R.D., 1965, *The Divided Self*. London: Penguin.
- Lessing, Doris, 1979, *The Golden Notebook*. New York.
- Mahmoud, Fatma Moussa, 1973, *The Arabic Novel in Egypt 1914-1970*. Cairo. General Egyptian Book Organization.
- Marquez, Gabriel Garcia, 1970, *A Hundred Years of Solitude*. London: Cape.

- May, Henry F., 1983, *Ideas, Faiths and Feelings. Essays on American Intellectual and Religious History 1952-1982*. New York: Oxford University Press.
- McIntosh, Peggy, 1979, *Interactive Phases of Curricular Re-Vision: A Feminist Perspective*, Working Paper No. 24, Wellesley.
- Mernissi, Fatima, 1975, *Beyond the Veil. Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*. Cambridge (Mass.): Schenkman.
- Merr, Mayy, 1978, *Bxebbaq (I Love You)*. Beirut: Manshurat Qadmus.
- Mikdadi, Lina (see Tabbara), 1983, *Surviving The Siege of Beirut*. London: Onyx.
- Mikhail, Mona, 1978, *Images of Arab Women. Fact and Fiction*. Washington, D.C.: Three Continents Press.
- Minai, Naila, 1981, *Women in Islam. Tradition and Transition in the Middle East*. London: John Murray.
- Miquel, André, 1969, *La Littérature Arabe*. Paris: Que Sais-Je?
- Mitchell, Juliet, 1975, *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing and Women*. New York: Vintage.
- Moosa, Matti, 1983, *The Origins of Modern Arabic Fiction*. Washington, D.C.: Three Continents Press.
- Moss, Rose, 1981, "Homo Sapiens: Femina Incognita. Reflections on Self-Censorship in Women Fiction Writers." Working Paper No. 69, Wellesley.
- Mulford, Wendy, 1983, "Notes on Writing" in Wandor, *On Gender and Writing*.
- Naim, C.M., 1984, "Prize-winning Adab" in Barbara D. Metcalf (ed.) *Moral Conduct and Authority: The Place of Adab in South Asian Islam*. Berkeley/Los Angeles/London: UCLA Press.
- Nelson, Keith L. and Spencer, Olin C., 1979, *Why War? Ideology, Theory and History*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Parker, Roszika, 1983, "Art, Feminism, and Criticism" in Wandor, *On Gender and Writing*.

- Reilly, Catherine, 1981, *Scars Upon My Heart. Women's Poetry and Verse of the First World War I*. London: Virago.
- Robinson, Lillian, 1985, "Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon" in Showalter, *New Feminist Criticism*.
- Ruddick, Sara and Daniels, Pamela (eds.), 1977, *Working it Out: 23 Women Writers, Artists, Scientists and Scholars talk about their Lives and Work*. New York: Pantheon.
- Russ, Joanna, 1983, *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press.
- Salameh, Nohad, 1980, *Les Enfants d'Avril*. Nimes: Edns. Temps Parallele.
- Salibi, Nuha Salib, 1978, *From under the Debris: A Personal Viewpoint*. Published by the author.
- 1982. *From under the Siege*. Published by the author.
- 1983. *On the Road to Recovery*. Published by the author.
- Sharawi, Huda (Badran, Margot, tr.), 1986, *Harem Years. The Memoirs of an Egyptian Feminist 1879-1912*. London, Virago.
- Schapiro, Miriam, "Notes from a conversation on art, feminism and work" in Ruddick and Daniels, *Working It Out*.
- Schlipper, Mineke, 1985, *Unheard Words. Women and Literature in Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America*. London/New York: Allison and Busby.
- Schumacher, Dorin, 1975, "Subjectivities: A Theory of the Critical Process" in J. Donovan (ed.). *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*, Lexington.
- Scott, Joan W., 1984, "Women and War: A Focus for Rewriting History", *Women's Studies Quarterly*, vol. 12, no. 2.
- Sharara, Yolla P., 1978, "Women and Politics in Lebanon" in *Khamsin. Journal of Revolutionary Socialists of The Middle East*, vol. 6.
- Sharron, Nomi, 1974, "War Poems-Z". (Unpublished poems.)
- Showalter, Elaine, 1977, *A Literature of their Own. British Women Writers from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- 1985, (ed.), *The New Feminist Criticism. Women, Literature and Theory*. Toronto /New York: Pantheon.

- Spacks, Patricia, 1976, *The Female Imagination*. New York: Avon.
- Stevens, Janet, 1981, "We're Still O.K." *Arab Studies Quarterly*, vol. 3. no. 3.
- Stewart, Grace, 1979, *A New Mythos. The Novel of the Artist as Heroine 1577-1977*. St Albans /Montreal.
- Sururi, Nadira, 1977, *Female Contractions*. Beirut.
- Tabbara, Lina Mikdadi (see Mikdadi), 1979, *Survival in Beirut*. London: Onyx Press.
- Takieddine-Amiyuni, Mona, 1985, "Images of Arab Women in *Midaqq Alley* by Najib Mahfuz and *Season of Migration to the North* by Tayib Salih" in *International Journal of Middle Eastern Studies*, 17, no. 1. February.
- Tompkins, Jane, 1985, *Sensational Designs*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Tucker, Judith, 1983, "Problems in the Historiography of Women in the Middle East. The Case of 19th Century Egypt", *International Journal of Middle Eastern Studies*, vol. 15. no. 3.
- Tueni, Nadia, 1982, *Archives Sentimentales d'une Guerre au Liban*. Paris: Edns. Pauvert. (Record appeared in 1984 with cover design by Etel Adnan.)
- 1968, *Juin et les Mecreants*. Paris: Ed. Seghers.
- 1979, *Liban. 20 Poemes pour un Amour*. Beirut: Imprimerie Zakka Graphic Center.
- Turki, Fawaz, 1978, *Tel Zaatar was the Hill of Thyme*. Washington D.C.: Palestine Review Press.
- van Houwelingen, Flora, "Francophone Literature in North Africa" in M. Schlipper, *Unheard Words*.
- van Sommer, Annie and Zwemmer, Samuel (eds.), 1912, *Daylight in the Harem*. New York.
- Waddy, Charis, 1980, *Women in Muslim History*. London.
- Walker, Alice, 1982, *The Color Purple*. New York: Washington Square.
- Wandor, Michelene, 1983, *On Gender and Writing*. Boston/London: Pandora.

- Woodsmall, Ruth, 1936, *Moslem Women Enter a New World*. New York.
- Woolf, Virginia (Michelle Barrett, ed.), 1929, *A Room of One's Own*. New York: Harcourt, Brace & World.
- 1979, *Women and Writing*. New York/London: Harvest Books.
- Ziadeh, Susan and Hagopian, Elaine, 1985, *The Realignment of Power in Lebanon: Internal and External Dimension* (special edition of *Arab Studies Quarterly*, vol. 7, no. 4. Fall.
- Zisquit, Linda, 1983, "Summer at War". (Unpublished poem.)
- 1983, "The Widows". (Unpublished poem.)

Newspapers and journals

Herald Tribune
Middle East Insight
New York Times
L'Orient-Le Jour
Time
Wall Street Journal

المؤلف في سطور:

ميريام كوك

أستاذة الأدب العربي الحديث ومديرة قسم اللغات والآداب الآسيوية والأفريقية بجامعة ديوك بالولايات المتحدة الأمريكية. حصلت على الدكتوراه عام ١٩٨٠ من جامعة أكسفورد بالمملكة المتحدة. وقد ترجمت رواية يحيى حقي «صح النوم»، وصدرت بالإنجليزية عام ١٩٨٧. كتبت واشتركت في تحرير دراسات عن كتابات النساء حول الحروب في الشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا والبلقان.

المرجم في سطور:

صلاح حزين

- كاتب وصحفي وباحث ومرجم ولد في عين كارم - فلسطين عام ١٩٤٦.
- عمل في الصحافة العربية في الكويت وبريطانيا والأردن.
- عمل مترجماً غير متفرغ في منظمات الأمم المتحدة.
- يعمل حالياً مديراً لقسم الاقتصاد في صحيفة الغد اليومية الأردنية.
- في إطار عمله مترجماً صدرت له:
 - "إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك؟" للروائي الأميركي هوريس ماكوي. بيروت ١٩٧٧.
 - "قلب الظلام" للروائي جوزيف كونراد - عمان ٢٠٠٣.
 - مراجعة لترجمة كتاب "هجرة اليهود السوفيات" منشورات دار الغد - عمان ١٩٩٣.
- شارك في تأليف عدد من الكتب من بينها:
 - أربعون عاماً على القضية الفلسطينية - مركز أبحاث الوحدة العربية - بيروت ١٩٨٩.
 - الهدية لم تصل بعد دراسات في فن ناجي العلي - دار الكرمل - عمان ١٩٨٩.
 - الثقافة العربية على مشارف القرن الواحد والعشرين - منشورات أمانة عمان الكبرى - عمان ٢٠٠٢.
- له العديد من المقالات والدراسات والأبحاث المنشورة في الصحف والمجلات العربية.

المراجعة في سطور:

سحر توفيق

- أديبة ومترجمة، ولدت في القاهرة ١٩٥١.
- تخرجت من جامعة الأزهر، ١٩٧٤.
- عملت بالتدريس في وزارة التربية والتعليم ١٩٧٥-٢٠٠٢.
- حصلت على جائزة أركنساس عام ١٩٩٤ عن الترجمة الإنجليزية عن مجموعة قصصية بعنوان «الجهات الأربع».
- باحثة بالمدرسة العربية للسينما والتلفزيون على شبكة الإنترنت ٢٠٠٣-٢٠٠٤.
- من مؤلفاتها: أن تتحدر الشمس (مجموعة قصصية)، طعم الزيتون (رواية)، رحلة السمان (رواية).
- من ترجمتها: «فلاحو الباشا»، وقصص برازيلية (بالاشتراك مع خليل كلفت)، و«أرض الحباب بعيدة» (بيرم التونسي)، و«امرأة محاربة».

المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

أحمد درويش	جون كوين	اللغة العليا	١-
أحمد فؤاد بليغ	ك. مادهو باننيكار	الوثنية والإسلام (ط١)	٢-
شوقى جلال	چورچ چيمس	التراث المسروق	٣-
أحمد الحضرى	إنجا كاريتتيكوفا	كيف تتم كتابة السيناريو	٤-
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	ثريا فى غيبوبة	٥-
سعد مصالوح ووفاء كامل فايد	ميلكا إفتيش	اتجاهات البحث اللسانى	٦-
يوسف الأنطكى	لوسيان غولدمان	العلوم الإنسانية والفلسفة	٧-
مصطفى ماهر	ماكس فريش	مشعلو الحرائق	٨-
محمود محمد عاشور	أندرو. س. جودى	التغيرات البيئية	٩-
محمد معتمد وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى	چيرار چينيت	خطاب الحكاية	١٠-
هناء عبد الفتاح	فيسوافا شيمبوريسكا	مختارات شعرية	١١-
أحمد محمود	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	طريق الحرير	١٢-
عبد الوهاب علوب	روبرتسن سميث	ديانة الساميين	١٣-
حسن المودن	چان بيلمان نويل	التحليل النفسى للأدب	١٤-
أشرف رفيق عفيفى	إدوارد لوسى سميث	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	١٥-
ياشرافد أحمد عثمان	مارتن برنال	أثنية السوداء (ج١)	١٦-
محمد مصطفى بدوى	فيليب لاركين	مختارات شعرية	١٧-
طلعت شاهين	مختارات	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	١٨-
نعيم عطية	چورچ سفيريس	الأعمال الشعرية الكاملة	١٩-
يمنى طريف الخولى وبدوى عبد الفتاح	ج. ج. كراوثر	قصة العلم	٢٠-
ماجدة العناتى	صمد بهرنجى	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	٢١-
سيد أحمد على الناصرى	چون أنتيس	مذكرات رحالة عن المصريين	٢٢-
سعيد توفيق	هانز جيورج جادامر	تجلى الجميل	٢٣-
بكر عباس	باتريك بارندر	ظلال المستقبل	٢٤-
إبراهيم الدسوقى شتا	مولانا جلال الدين الرومى	مثنوى (٦ أجزاء)	٢٥-
أحمد محمد حسين هيكل	محمد حسين هيكل	دين مصر العام	٢٦-
ياشراف: جابر عصفور	مجموعة من المؤلفين	التنوع البشرى الخلاق	٢٧-
منى أبو سنة	چون لوك	رسالة فى التسامح	٢٨-
بدر الديب	چيمس ب. كارس	الموت والوجود	٢٩-
أحمد فؤاد بليغ	ك. مادهو باننيكار	الوثنية والإسلام (ط٢)	٣٠-
عبد الستار الطوجى وعبد الوهاب علوب	چان سوفاجيه - كلود كاين	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	٣١-
مصطفى إبراهيم فهمى	ديفيد روب	الانقراض	٣٢-
أحمد فؤاد بليغ	أ. ج. هوبكنز	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	٣٣-
حصه إبراهيم المنيف	روجر آلن	الرواية العربية	٣٤-
خليل كلفت	بول ب. ديكسون	الأسطورة والحدائث	٣٥-
حياة جاسم محمد	والاس مارتن	نظريات السرد الحديثة	٣٦-

جمال عبد الرحيم	بريجيت شيفر	واحة سيوة وموسيقاها	٢٧-
أنور مغيث	ألن تورين	نقد العداة	٢٨-
منيرة كروان	بيتر والكوت	الحسد والإغريق	٢٩-
محمد عيد إبراهيم	أن سكستون	قصائد حب	٤٠-
عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد	بيتر جران	ما بعد المركزية الأوروبية	٤١-
أحمد محمود	بنجامين باربر	عالم ماك	٤٢-
المهدى أخريف	أوكتايفو پات	اللهب المزوج	٤٣-
مارلين تادرس	ألنوس هكسلى	بعد عدة أصياف	٤٤-
أحمد محمود	روبرت بينا وچون فاين	التراث المغنور	٤٥-
محمود السيد على	بابلو فيرودا	عشرون قصيدة حب	٤٦-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأنبي الحديث (ج١)	٤٧-
ماهر جويجاتى	فرانسوا دوما	حضارة مصر الفرعونية	٤٨-
عبد الوهاب طوب	ه . ت . نوريس	الإسلام فى البلقان	٤٩-
محمد برادة وعثمانى الميود ويوسف الأتملكى	جمال الدين بن الشيخ	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	٥٠-
محمد أبو العطا	داريو ميلانوييا وخ . م . بيناليستى	مسار الرواية الإسيان وأمريكية	٥١-
لطفى قطيم وعادل دمرداش	ب . نواليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	العلاج النفسى التديمى	٥٢-
مرسى سعد الدين	أ . ف . ألنجتون	الدراما والتطيم	٥٣-
محسن مصيلحى	ج . مايكل والتون	المفهوم الإغريقى للمسرح	٥٤-
على يوسف على	جون بولكنجهوم	ما وراء العلم	٥٥-
محمود على مكى	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (ج١)	٥٦-
محمود السيد و ماهر البطوطى	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (ج٢)	٥٧-
محمد أبو العطا	فديريكو غرسية لوركا	مسرحيتان	٥٨-
السيد السيد سهيم	كارلوس مونيت	المحيرة (مسرحية)	٥٩-
صبرى محمد عبد الفنى	چوهانز إيتين	التصميم والشكل	٦٠-
ياشرف : محمد الجوهري	شارلوت سيمور - سميت	موسوعة علم الإنسان	٦١-
محمد خير البقاعى	رولان بارت	لذة النص	٦٢-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأنبي الحديث (ج٢)	٦٣-
رمسيس عوض	ألان وود	برتراند راسل (سيرة حياة)	٦٤-
رمسيس عوض	برتراند راسل	فى مدح الكمثل ومقالات أخرى	٦٥-
عبد اللطيف عبد الطيم	أنطونيو جالا	خمس مسرحيات أندلسية	٦٦-
المهدى أخريف	فرناندو بيسوا	مختارات شعرية	٦٧-
أشرف الصباغ	فالنتين راسيوتين	نتاشا العجوز وقصص أخرى	٦٨-
أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى	عبد الرشيد إبراهيم	للعلم الإسلامى فى أول القرن العشرين	٦٩-
عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد	أوخينيو تشانج وهريجت	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	٧٠-
حسين محمود	داريو فو	السيدة لا تصلح إلا للرمى	٧١-
فؤاد مجلى	ت . س . إليوت	السياسى العجوز	٧٢-
حسن ناظم وعلى حاكم	چين ب . تومبكنز	نقد استجابة القارئ	٧٣-
حسن بيومى	ل . ا . سيميونفا	صلاح الدين والمماليك فى مصر	٧٤-

أحمد درويش	أندريه موروا	فن التراجم والسير الذاتية	٧٥-
عبد المقصود عبد الكريم	مجموعة من المؤلفين	چاك لاكن وإغواء التحليل النفسى	٧٦-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ووليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)	٧٧-
أحمد محمود ونورا أمين	رونالد روبرتسون	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	٧٨-
سعيد القاننى وناصر حلاوى	بوريس أوسپينسكى	شعرية التأليف	٧٩-
مكارم الغمرى	ألكسندر پوشكين	بوشكين عند «نافورة الدموع»	٨٠-
محمد طارق الشرقاوى	بندكت أندرسن	الجماعات المتخيلة	٨١-
محمود السيد على	ميجيل دى أونامونو	مسرح ميجيل	٨٢-
خالد المعالى	غوتفريد بن	مختارات شعرية	٨٣-
عبد الحميد شبيحة	مجموعة من المؤلفين	موسوعة الأدب والنقد (ج١)	٨٤-
عبد الرازق بركات	صلاح زكى أقطاى	منصور الحلاج (مسرحية)	٨٥-
أحمد فتحى يوسف شتا	جمال مير صادقى	طول الليل (رواية)	٨٦-
ماجدة العنانى	جلال آل أحمد	نون والقلم (رواية)	٨٧-
إبراهيم الدسوقى شتا	جلال آل أحمد	الابتلاء بالتغرب	٨٨-
أحمد زايد ومحمد محبى الدين	أنتونى جيننز	الطريق الثالث	٨٩-
محمد إبراهيم مبروك	بورخيس وآخرون	وسم السيف وقصص أخرى	٩٠-
محمد هناء عبد الفتاح	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	٩١-
نادية جمال الدين	كارلوس ميجيل	نساب ومضامين المسرح الإيبسنتامريكى للعاصر	٩٢-
عبد الوهاب علوب	مايك فينرستون وسكوت لاش	محدثات العولمة	٩٣-
فوزية العشماوى	همويل بيكيت	مسرحيتا الحب الأول والصحة	٩٤-
سرى محمد عبد اللطيف	أنطونيو بوپرو بايخو	مختارات من المسرح الإيبسبانى	٩٥-
إدوار الخراط	نخبة	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	٩٦-
بشير السباعى	فرنان برودل	هوية فرنسا (مج١)	٩٧-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	٩٨-
إبراهيم قنديل	ديفيد روينسون	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	٩٩-
إبراهيم فتحى	بول هيرست وجراهام تومبسون	مساطة العولمة	١٠٠-
رشيد بنحو	بيرنار فاليط	النص الروائى: تقنيات ومناهج	١٠١-
عز الدين الكتانى الإبريسى	عبد الكبير الخطيبى	السياسة والتسامح	١٠٢-
محمد بنيس	عبد الوهاب المؤتب	قبر ابن عربى يليه آباء (شعر)	١٠٣-
عبد القفار مكاوى	برتوات بريشت	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	١٠٤-
عبد العزيز شيبيل	چيرارچينيت	مدخل إلى النص الجامع	١٠٥-
أشرف على دعور	ماريا خيسوس روبييرامتى	الأدب الأندلسى	١٠٦-
محمد عبد الله الجعيدى	نخبة من الشعراء	صورة الفنان فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	١٠٧-
محمود على مكى	مجموعة من المؤلفين	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	١٠٨-
هاشم أحمد محمد	جون بولوك وعادل درويش	حروب المياه	١٠٩-
منى قطان	حسنة بيجوم	النساء فى العالم النامى	١١٠-
ريهام حسين إبراهيم	فرانسيس هيدسون	المرأة والجريمة	١١١-
إكرام يوسف	أرلين علوى ماكليود	الاحتجاج الهادئ	١١٢-

- ١١٣- راية التمرد سادى پلانز أحمد حسان
- ١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستقع رول شوينكا نسيم مجلى
- ١١٥- غرفة تخص المرء وحده فرچينيا وواف سمية رمضان
- ١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا نلسون نهاد أحمد سالم
- ١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام ليلى أحمد منى إبراهيم وهالة كمال
- ١١٨- النهضة النسائية فى مصر بىث بارون ليس النقاش
- ١١٩- النساء والأسرة وقراتين الطلاق فى التاريخ الإسلامى أميرة الأزهرى سنبل بإشراف: روف عباس
- ١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط ليلى أبو لغد مجموعة من المترجمين
- ١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية فاطمة موسى محمد الجندى وإيزابيل كمال
- ١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان جوزيف فوجت منيرة كروان
- ١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها الدولية أنيذل ألكسندرو فنادولينا أنور محمد إبراهيم
- ١٢٤- الفجر الكانج: لوهم الرأسمالية العالمية جون جراى أحمد فؤاد بليج
- ١٢٥- التحليل الموسيقى سيدريك ثورپ ديفى سمحة الخولى
- ١٢٦- فعل القراءة فوالفانج إيسر عبد الوهاب علوب
- ١٢٧- إرهاب (مسرحية) صفاء فتحي بشير السباعى
- ١٢٨- الألب المقارن سوزان باسنيت أميرة حسن نويرة
- ١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة ماريا دى لورس أسيس جاروتة محمد أبو العطا وآخرون
- ١٣٠- الشرق يصعد ثانية أندريه جوندر فرانك شوقى جلال
- ١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى مجموعة من المؤلفين لويس بقطر
- ١٣٢- ثقافة العولة مايك فينرستون عبد الوهاب علوب
- ١٣٣- الخوف من المرايا (رواية) طارق على طلعت الشايب
- ١٣٤- تشريح حضارة بارى ج. كيمب أحمد محمود
- ١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت ت. س. إليوت ماهر شفيق فريد
- ١٣٦- فلاحو الباشا كينيث كونو سحر توفيق
- ١٣٧- منكرات ضابط فى العملة الفرنسية على مصر جوزيف مارى مواريه كاميليا صبحى
- ١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف أندريه جلوكسمان وجيه سمعان عبد المسيح
- ١٣٩- باريسيفال (مسرحية) ريتشارد فاچنر مصطفى ماهر
- ١٤٠- حيث تلقى الأنهار هريرت ميسن أمل الجبورى
- ١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين نعيم عطية
- ١٤٢- الإسكندرية: تاريخ ودليل أ. م. فورستر حسن بيومى
- ١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى ديرك لايدر عدلى السمرى
- ١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية) كارلو جولونى سلامة محمد سليمان
- ١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية) كارلوس فويتس أحمد حسان
- ١٤٦- الورقة الحمراء (رواية) ميغيل دى ليس على عبدالرحوف البمبى
- ١٤٧- مسرحيتان تانكريد نورست عبدالغفار مكاوى
- ١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية إنريكى أندرسون إمبرت على إبراهيم منوفى
- ١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس عاطف فضول أسامة إسبر
- ١٥٠- التجربة الإغريقية روبرت ج. ليتمان منيرة كروان

بشير السباعي	فرنان برودل	١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، ج١)
محمد محمد الخطابي	مجموعة من المؤلفين	١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى
فاطمة عبدالله محمود	فيولين فانويك	١٥٣- غرام الفراغة
خليل كلفت	فيل سليتر	١٥٤- مدرسة فرانكفورت
أحمد مرسى	نخبة من الشعراء	١٥٥- الشعر الأمريكي المعاصر
مى التلمساني	جى أنبال وآلان وأويدت فيرمو	١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى
عبدالعزیز بقوش	النظامى الكتجوى	١٥٧- خسرو وشيرين
بشير السباعي	فرنان برودل	١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)
إبراهيم فتحى	ديفيد هوكس	١٥٩- الأيديولوجية
حسين بيومى	بول إيرليش	١٦٠- آلة الطبيعة
زيدان عبدالحليم زيدان	أليخاندر كاسونا وأنطونيو جالا	١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسباني
صلاح عبدالعزیز محجوب	يوجنا الآسيوى	١٦٢- تاريخ الكنيسة
باشراف: محمد الجوهري	جورجون مارشال	١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (ج ١)
نبيل سعد	جان لاكوثير	١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)
سهير المصادفة	أ. ن. أفاناسيفا	١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)
محمد محمود أبوغدير	يشعياهو ليفمان	١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعمانيين في إسرائيل
شكرى محمد عياد	رابندرنا طاغور	١٦٧- في عالم طاغور
شكرى محمد عياد	مجموعة من المؤلفين	١٦٨- دراسات في الأنثى والثقافة
شكرى محمد عياد	مجموعة من المؤلفين	١٦٩- إبداعات أدبية
بسام ياسين رشيد	ميجيل دليبيس	١٧٠- الطريق (رواية)
هدى حسين	فرانك بيجو	١٧١- وضع حد (رواية)
محمد محمد الخطابي	نخبة	١٧٢- حجر الشمس (شعر)
إمام عبد الفتاح إمام	ولتر ت. ستيس	١٧٣- معنى الجمال
أحمد محمود	إيليس كاشمور	١٧٤- صناعة الثقافة السوداء
وجيه سمعان عبد المسيح	لورينزو فيلشس	١٧٥- التليفزيون في الحياة اليومية
جلال البنا	توم تيتنبرج	١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية
حصه إبراهيم المنيف	هنرى تروايا	١٧٧- أنطون تشيخوف
محمد حمدي إبراهيم	نخبة من الشعراء	١٧٨- مختارات من الشعر اليوناني الحديث
إمام عبد الفتاح إمام	أيسوب	١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل فصيح	١٨٠- قصة جاويد (رواية)
محمد يحيى	فنسنت ب. ليتش	١٨١- الله الابن الأمريكى من الثلاثينات إلى الثمانينات
ياسين طه حافظ	وج. بيتس	١٨٢- العنف والنبوة (شعر)
فتحى العشرى	رينيه جيلسون	١٨٣- جان كوكو على شاشة السينما
دسوقي سعيد	هانز إيندورفر	١٨٤- القاهرة: حالة لا تمام
عبد الوهاب علوب	توماس تومسن	١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ
إمام عبد الفتاح إمام	ميخائيل إنوود	١٨٦- معجم مصطلحات هيجل
محمد علاء الدين منصور	بُنزج علوى	١٨٧- الأرضة (رواية)
بدر الديب	ألفين كرنان	١٨٨- موت الأنثى

سعيد القانمي	بول دي مان	للسيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر	١٨٩-
محسن سيد فرجاني	كونفوشيوس	محاورات كونفوشيوس	١٩٠-
مصطفى حجازي السيد	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	الكلام وأسمال وقصص أخرى	١٩١-
محمود علاوي	زين العابدين الراعي	سياحت نامه إبراهيم بك (ج١)	١٩٢-
محمد عبد الواحد محمد	بيتر أبراهامز	عامل المنجم (رواية)	١٩٣-
ماهر شفيق فريد	مجموعة من النقاد	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث	١٩٤-
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	شتاء ٨٤ (رواية)	١٩٥-
أشرف الصباغ	فالتين راسپوتين	المهلة الأخيرة (رواية)	١٩٦-
جلال السعيد الحفناوي	شمس العلماء شبلي النعماني	سيرة الفاروق	١٩٧-
إبراهيم سلامة إبراهيم	إدوين إمري وآخرون	الاتصال الجماهيري	١٩٨-
جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد اللطيف حماد	يعقوب لاندان	تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية	١٩٩-
فخري لبيب	جيرمي سيبروك	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	٢٠٠-
أحمد الأنصاري	جوزايا رويس	الجانب الديني للفلسفة	٢٠١-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٢)	٢٠٢-
جلال السعيد الحفناوي	ألفاف حسين حالي	الشعر والشاعرية	٢٠٣-
أحمد هويدي	زالمان شازار	تاريخ نقد العهد القديم	٢٠٤-
أحمد مستجير	لويجي لوقا كافاللي- سفورزا	الجيئات والشعوب واللغات	٢٠٥-
علي يوسف علي	چيمس جلايك	الهيولوية تصنع علماً جيداً	٢٠٦-
محمد أبو العطا	رامون خوتاسنديز	ليل أفريقي (رواية)	٢٠٧-
محمد أحمد صالح	دان أوربان	شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي	٢٠٨-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	السرد والمسرح	٢٠٩-
يوسف عبد الفتاح فرج	سنائي الغزنوي	مثنويات حكيم سنائي (شعر)	٢١٠-
محمود حمدي عبد الغني	جوناثان كلار	فريديان نوسوسير	٢١١-
يوسف عبدالفتاح فرج	مرزيان بن رستم بن شروين	قصص الأمير مرزيان على لسان الحيوان	٢١٢-
سيد أحمد علي الناصري	ريمون فلور	مصر منذ قدم تايبين حتى رحيل عبدالناصر	٢١٣-
محمد محيي الدين	أنتوني جينز	قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع	٢١٤-
محمود علاوي	زين العابدين الراعي	سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	٢١٥-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	جوانب أخرى من حياتهم	٢١٦-
نادية البنهاوي	صمويل بيكيت وهارولد بيتتر	مسرحيتان طبيعيتان	٢١٧-
علي إبراهيم منوفي	خوليو كورتاثان	لعبة الحجلة (رواية)	٢١٨-
طلعت الشايب	كازو إيشجورو	بقايا اليوم (رواية)	٢١٩-
علي يوسف علي	باري پاركر	الهيولوية في الكون	٢٢٠-
رفعت سلام	جريجوري جوزدانيس	شعرية كفاي	٢٢١-
نسيم مجلي	رونالد جراي	فرانز كافكا	٢٢٢-
السيد محمد نقادي	باول فيرابند	العلم في مجتمع حر	٢٢٣-
منى عبدالظاهر إبراهيم	برانكا ماجاس	عمار يوغسلافيا	٢٢٤-
السيد عبدالظاهر السيد	جابريل جارتيا ماركيت	حكاية غريق (رواية)	٢٢٥-
طاهر محمد علي البريري	ديفيد هريت لورانس	أرض المساء وقصائد أخرى	٢٢٦-

السيد عبدالظاهر عبدالله	خوسيه مارييا دييث بوركي	المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	٢٢٧-
ماري تيريز عبدالمسيح وخالد حسن	چانيت وواف	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	٢٢٨-
أمير إبراهيم العمري	نورمان كيجان	مأزق البطل الوحيد	٢٢٩-
مصطفى إبراهيم فهمي	فرانسواز چاكوب	عن الذباب والفئران والبشر	٢٣٠-
جمال عبدالرحمن	خايمي سالوم بيدال	الذرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	٢٣١-
مصطفى إبراهيم فهمي	توم ستونير	ما بعد المعلومات	٢٣٢-
طلعت الشايب	أرثر هيرمان	فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي	٢٣٣-
فؤاد محمد عكود	ج. سينسر تريمنجهام	الإسلام في السودان	٢٣٤-
إبراهيم الدسوقي شتا	مولانا جلال الدين الرومي	ديوان شمس تبريزي (ج١)	٢٣٥-
أحمد الطيب	ميشيل شوبكفيتش	الولاية	٢٣٦-
عنايات حسين طلعت	روبين فيدين	مصر أرض الوادي	٢٣٧-
ياسر محمد جادالله وعريى مديولى أحمد	تقرير لمنظمة الانكتاد	العولة والتحرير	٢٣٨-
نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق	جيلا راماز - رايوخ	العربي في الأدب الإسرائيلي	٢٣٩-
صلاح محجوب إبريس	كاي حافظ	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	٢٤٠-
ابتسام عبدالله	ج . م . كوتزي	في انتظار البرابرة (رواية)	٢٤١-
صبري محمد حسن	وليام إمبسون	سبعة أنماط من الغموض	٢٤٢-
باشراف: صلاح فضل	ليفي بروفنسال	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	٢٤٣-
نادية جمال الدين محمد	لاورا إسكيبيل	الغليان (رواية)	٢٤٤-
توفيق على منصور	إليزابيتا أنيس وآخرون	نساء مقاتلات	٢٤٥-
على إبراهيم منوفي	جابريل جارثيا ماركيث	مختارات قصصية	٢٤٦-
محمد طارق الشرقاوي	والتر أرمبرست	الثقافة الجماهيرية والحدائق في مصر	٢٤٧-
عبداللطيف عبداللطيم	أنطونيو جالا	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	٢٤٨-
رفعت سلام	دراجو شتامبوك	لغة التمزق (شعر)	٢٤٩-
ماجدة محسن أباطة	بومنيك فيتك	علم اجتماع العلوم	٢٥٠-
باشراف: محمد الجوهري	جوردون مارشال	موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	٢٥١-
على بدران	مارجو بدران	رائدات الحركة النسوية المصرية	٢٥٢-
حسن بيومي	ل . أ . سيمينوفا	تاريخ مصر الفاطمية	٢٥٣-
إمام عبد الفتاح إمام	ديف روينسون وجودي جروفز	أقدم لك: الفلسفة	٢٥٤-
إمام عبد الفتاح إمام	ديف روينسون وجودي جروفز	أقدم لك: أفلاطون	٢٥٥-
إمام عبد الفتاح إمام	ديف روينسون وكريس جارات	أقدم لك: بيكارت	٢٥٦-
محمود سيد أحمد	وليم كلي رايت	تاريخ الفلسفة الحديثة	٢٥٧-
عبادة كُصيلة	سير أنجوس فريزر	الفجر	٢٥٨-
فاروجان كازانجيان	نخبة	مختارات من الشعر الأرمني عبر العصور	٢٥٩-
باشراف: محمد الجوهري	جوردون مارشال	موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	٢٦٠-
إمام عبد الفتاح إمام	زكي نجيب محمود	رحلة في فكر زكي نجيب محمود	٢٦١-
محمد أبو العطا	إواريو مننوفا	مدينة المعجزات (رواية)	٢٦٢-
على يوسف على	چون جرين	الكشف عن حافة الزمن	٢٦٣-
لويس عوض	هوراس وشلي	إبداعات شعرية مترجمة	٢٦٤-

لؤيس عوض	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	روايات مترجمة	٢٦٥-
عادل عبدالمنعم على	جلال آل أحمد	منير المدرسة (رواية)	٢٦٦-
بدر الدين عروىكى	ميلان كونديرا	فن الرواية	٢٦٧-
إبراهيم الصوقى شتا	مولانا جلال الدين الرومى	ديوان شمس تبريزى (ج٢)	٢٦٨-
صبرى محمد حسن	وايم چيفور بالجريف	وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١)	٢٦٩-
صبرى محمد حسن	وايم چيفور بالجريف	وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢)	٢٧٠-
شوقى جلال	توماس سى. باترسون	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	٢٧١-
إبراهيم سلامة إبراهيم	سى. سى. والترز	الأديرة الأثرية فى مصر	٢٧٢-
عنان الشهاوى	چوان كول	الاصول الاجتماعية والثقافية لحركة كرايى فى مصر	٢٧٣-
محمود على مكى	رومولو جاييجوس	السيدة باربارا (رواية)	٢٧٤-
ماهر شفيق فريد	مجموعة من النقاد	ص. س. إليوت شاعراً وثاقماً وكاتباً مسرحياً	٢٧٥-
عبدالقادر التلمسانى	مجموعة من المؤلفين	فنون السينما	٢٧٦-
أحمد فوزى	براين فورد	الحيئات والصراع من أجل الحياة	٢٧٧-
ظريف عبدالله	إسحاق عظيموف	البيديات	٢٧٨-
طلعت الشايب	ف.س. سوندرز	الحرب الباردة الثقافية	٢٧٩-
سمير عبدالحميد إبراهيم	بريم شند وآخرون	الأم والنصيب وقصص أخرى	٢٨٠-
جلال الحقاوى	عبد الحليم شرر	الفردوس الأعلى (رواية)	٢٨١-
سمير حنا صادق	لؤيس وولبرت	طبيعة العلم غير الطبيعية	٢٨٢-
على عبد الرعوف البعبى	خوان رولفو	السهل يحترق وقصص أخرى	٢٨٣-
أحمد عثمان	يوريبديس	هرقل مجنوناً (مسرحية)	٢٨٤-
سمير عبد الحميد إبراهيم	حسن نظامى الدهلوى	رحلة خواجه حسن نظامى الدهلوى	٢٨٥-
محمود علاوى	زين العابدين المراعى	سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	٢٨٦-
محمد يحيى وآخرون	أنتونى كنج	الثقافة والعولة والنظام العالمى	٢٨٧-
ماهر البطوطى	ديفيد لودج	الفن الروائى	٢٨٨-
محمد نور الدين عبدالمنعم	أبو نجم أحمد بن قوص	ديوان منوچهرى الدامغانى	٢٨٩-
أحمد زكريا إبراهيم	چورچ مونان	علم اللغة والترجمة	٢٩٠-
السيد عبد الظاهر	فرانشيسكو رويس رامون	تاريخ المسرح الإيبانى فى القرن العشرين (ج١)	٢٩١-
السيد عبد الظاهر	فرانشيسكو رويس رامون	تاريخ المسرح الإيبانى فى القرن العشرين (ج٢)	٢٩٢-
مجدى توفيق وآخرون	روجر آلن	مقدمة للأدب العربى	٢٩٣-
رجاء ياقوت	بوالو	فن الشعر	٢٩٤-
بدر الديب	چوزيف كاميل وبيل موريز	سلطان الأسطورة	٢٩٥-
محمد مصطفى بدوى	وليم شكسبير	مكبث (مسرحية)	٢٩٦-
ماجدة محمد أنور	ليونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	فن النحو بين اليونانية والسريانية	٢٩٧-
مصطفى حجازى السيد	نخبة	مأساة العبيد وقصص أخرى	٢٩٨-
هاشم أحمد محمد	چين ماركس	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	٢٩٩-
جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال	لؤيس عوض	أسطورة برونهوس فى الأدب الإنجليزي والفرنسى (ج١)	٣٠٠-
جمال الجزيرى و محمد الجندى	لؤيس عوض	أسطورة برونهوس فى الأدب الإنجليزي والفرنسى (ج٢)	٣٠١-
إمام عبد الفتاح إمام	چون هيتون وجودى جروفز	أقدم لك: فنجنشتين	٣٠٢-

إمام عبد الفتاح إمام	جين هوب ويورن فان لون	أقدم لك: بوذا	٢٠٣-
إمام عبد الفتاح إمام	ريوس	أقدم لك: ماركس	٢٠٤-
صلاح عبد الصبور	كروزيو مالابارته	الجلد (رواية)	٢٠٥-
نبيل سعد	جان فرانسوا ليوتار	الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	٢٠٦-
محمود مكى	ديفيد بايينو وهوارد سلينا	أقدم لك: الشعور	٢٠٧-
ممنوح عبد المنعم	ستيف چونز ويورين فان لو	أقدم لك: علم الوراثة	٢٠٨-
جمال الجزيرى	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	أقدم لك: الذهن والمخ	٢٠٩-
محيى الدين مزيد	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	أقدم لك: يونج	٢١٠-
فاطمة إسماعيل	ر.ج كولينجوود	مقال فى المنهج الفلسفى	٢١١-
أسعد حليم	وليم ديويوس	روح الشعب الأسود	٢١٢-
محمد عبدالله الجعيدى	خاير بيان	أمثال فلسطينية (شعر)	٢١٣-
هويدا السباعى	چانيس مينيك	مارسيل دوشامب: الفن كعدم	٢١٤-
كاميليا صبحى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	جرامشى فى العالم العربى	٢١٥-
نسيم مجلى	أى. ف. ستون	محاكمة سقراط	٢١٦-
أشرف الصباغ	س. شير لايموثا- س. زنيكين	بلاغ	٢١٧-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	الادب الروسى فى السنوات العشر الاخيرة	٢١٨-
حسام نايل	جايترى سبيثاك وكريستوفر نوريس	صور دريدا	٢١٩-
محمد علاء الدين منصور	مؤلف مجهول	لمعة السراج لحضرة التاج	٢٢٠-
ياشرف: صلاح فضل	ليفى برو فنسال	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج١)	٢٢١-
خالد مفلح حمزة	دبليو يوجين كلينپاور	وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	٢٢٢-
هانم محمد فوزى	تراث يونانى قديم	فن الساتورا	٢٢٣-
محمود علاوى	أشرف أسدى	اللعب بالنار (رواية)	٢٢٤-
كرستين يوسف	فيليب بوسان	عالم الآثار (رواية)	٢٢٥-
حسن صقر	يورجين هابرماس	المعرفة والمصلحة	٢٢٦-
توفيق على منصور	نخبة	مختارات شعرية مترجمة (ج١)	٢٢٧-
عبد العزيز بقوش	نور الدين عبد الرحمن الجامى	يوسف وزليخا (شعر)	٢٢٨-
محمد عيد إبراهيم	تد هيوز	رسائل عيد الميلاد (شعر)	٢٢٩-
سامى صلاح	مارفن شبرد	كل شىء عن التمثيل الصامت	٢٣٠-
سامية نياپ	ستيفن جراى	عندما جاء السردين وقصص أخرى	٢٣١-
على إبراهيم منوفى	نخبة	شهر العسل وقصص أخرى	٢٣٢-
بكر عباس	نبيل مطر	الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	٢٣٣-
مصطفى إبراهيم فهمى	أرثر كلارك	لقطات من المستقبل	٢٣٤-
فتحي العشرى	ناتالى ساروت	عصر الشك: دراسات عن الرواية	٢٣٥-
حسن صابر	نصوص مصرية قديمة	متون الأهرام	٢٣٦-
أحمد الأنصارى	چوزايا روس	فلسفة الولاء	٢٣٧-
جلال الحفناوى	نخبة	نظرات حائرة وقصص أخرى	٢٣٨-
محمد علاء الدين منصور	إدوارد براون	تاريخ الأدب فى إيران (ج٢)	٢٣٩-
فخرى لبيب	بيرش بيربروجلو	اضطراب فى الشرق الأوسط	٢٤٠-

حسن طمى	راينر ماريا ريلكه	قصائد من رلكه (شعر)	٢٤١-
عبد العزيز بقوش	نور الدين عبدالرحمن الجامى	سلامان وأبسال (شعر)	٢٤٢-
سمير عبد ربه	نادين جورديمر	العالم اليرجوانى الزائل (رواية)	٢٤٣-
سمير عبد ربه	بيتر بالانجيو	الموت فى الشمس (رواية)	٢٤٤-
يوسف عبد الفتاح فرج	يونه ندانى	الركض خلف الزمان (شعر)	٢٤٥-
جمال الجزيرى	رشاد رشدى	سحر مصر	٢٤٦-
بكر الطو	چان كوكتو	الصبيبة الطائشون (رواية)	٢٤٧-
عبدالله أحمد إبراهيم	محمد فؤاد كويريلى	التصوفة الأولون فى الأدب التركى (ج١)	٢٤٨-
أحمد عمر شاهين	آرثر والدهورن وآخرون	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	٢٤٩-
عطية شحاتة	مجموعة من المؤلفين	بانوراما الحياة السياحية	٢٥٠-
أحمد الانصارى	چوزايا رويس	مبادئ المنطق	٢٥١-
نعيم عطية	قسطنطين كفافيس	قصائد من كفافيس	٢٥٢-
على إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدونادو	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	٢٥٣-
على إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدونادو	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	٢٥٤-
محمود علاوى	حجت مرتجى	التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	٢٥٥-
بدر الرقاعى	بول سالم	الميراث المر	٢٥٦-
عمر الفاروق عمر	تيموثى فريك وبيتر غاندى	متون هرمس	٢٥٧-
مصطفى حجازى السيد	نخبة	أمثال الهوسا العامية	٢٥٨-
حبيب الشارونى	أفلاطون	محاورة بارمنيدس	٢٥٩-
ليلى الشريينى	أندرية چاكوب ونويلا باركان	أنثروبولوجيا اللغة	٢٦٠-
عاطف معتمد وأمال شاور	ألان جرينجر	التصحح: التهديد والمجابهة	٢٦١-
سيد أحمد فتح الله	هاينرش شبورل	تلميذ بابنبرج (رواية)	٢٦٢-
صبرى محمد حسن	ريتشارد چيبسون	حركات التحرير الأفريقية	٢٦٣-
نجلاء أبو عجاج	إسماعيل سراج الدين	حادثة شكسبير	٢٦٤-
محمد أحمد حمد	شارل بودليير	سام باريس (شعر)	٢٦٥-
مصطفى محمود محمد	كلاريسا بنكولا	نساء يركضن مع الذئب	٢٦٦-
البراق عبدالهادى رضا	مجموعة من المؤلفين	القلم الجرىء	٢٦٧-
عابد خزندار	چيرالد پرنس	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	٢٦٨-
فوزية العشماوى	فوزية العشماوى	المرأة فى أنب نجيب محفوظ	٢٦٩-
فاطمة عبدالله محمود	كليرلا لويت	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	٢٧٠-
عبدالله أحمد إبراهيم	محمد فؤاد كويريلى	التصوفة الأولون فى الأدب التركى (ج٢)	٢٧١-
وحيد السعيد عبدالحميد	وانغ مينغ	عاش الشباب (رواية)	٢٧٢-
على إبراهيم منوفى	أومبرتو إيكو	كيف تعد رسالة نكتوراه	٢٧٣-
حمادة إبراهيم	أندرية شديد	اليوم السادس (رواية)	٢٧٤-
خالد أبو اليزيد	ميلان كونديرا	الخلود (رواية)	٢٧٥-
إيوار الخراط	چان أنوى وآخرون	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	٢٧٦-
محمد علاء الدين منصور	إيوارد براون	تاريخ الأدب فى إيران (ج٤)	٢٧٧-
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد إقبال	المسافر (شعر)	٢٧٨-

جمال عبدالرحمن	سنيل باث	٢٧٩- ملك في الحقيقة (رواية)
شبيرين عبدالسلام	جوتتر جراس	٢٨٠- حديث عن الخسارة
رانيا إبراهيم يوسف	ر. ل. تراسك	٢٨١- أساسيات اللغة
أحمد محمد نادي	بهاء الدين محمد اسفنديار	٢٨٢- تاريخ طبرستان
سمير عبدالحميد إبراهيم	محمد إقبال	٢٨٣- هدية الحجاز (شعر)
إيزابيل كمال	سوزان إنجيل	٢٨٤- القصص التي يحكيها الأطفال
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد علي بهزادراد	٢٨٥- مشتري العشق (رواية)
ريهام حسين إبراهيم	جانيت تود	٢٨٦- دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي
بهاء جاهين	چون دن	٢٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازي	٢٨٨- مواظ سعدى الشيرازي (شعر)
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	٢٨٩- تقاهم وقصص أخرى
عثمان مصطفى عثمان	إم. في. روبرتس	٢٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى
منى الدروي	مايف بينشي	٢٩١- الحافلة اليلكية (رواية)
عبداللطيف عبدالطيم	فرناندو دي لاجرانجا	٢٩٢- مقامات ورسائل أندلسية
زينب محمود الخضيري	نوة لويس ماسينيون	٢٩٣- في قلب الشرق
هاشم أحمد محمد	بول ديفيز	٢٩٤- القوى الأربع الأساسية في الكون
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل فصيح	٢٩٥- آلام سياوش (رواية)
محمود علاوي	تقي نجاري راد	٢٩٦- السافاك
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين وكيتي شين	٢٩٧- أقدم لك: نيتشه
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودي وهوارد ريد	٢٩٨- أقدم لك: سارتر
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفيتش وألن كوركس	٢٩٩- أقدم لك: كامى
باهر الجوهري	ميشائيل إنده	٤٠٠- مومو (رواية)
ممدوح عبد المنعم	زيابدين ساردر وآخرون	٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات
ممدوح عبدالمنعم	ج. ب. ماك إيفوي وأوسكار زاريت	٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج
عماد حسن بكر	تور شتورم وجوتفرد كولر	٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)
ظبية خميس	ديفيد إبرام	٤٠٤- تعويذة الحسى
حمادة إبراهيم	أندرية جيد	٤٠٥- إيزابيل (رواية)
جمال عبد الرحمن	مانويلا مانتاناريس	٤٠٦- المستعربون الإسبان في القرن ١٩
طلعت شاهين	مجموعة من المؤلفين	٤٠٧- الأدب الإسباني المعاصر بقلم كتابه
عنان الشهاوي	چوان فوتشركنج	٤٠٨- معجم تاريخ مصر
إلهامى عمارة	برتراند راسل	٤٠٩- انتصار السعادة
الزواوى بغورة	كارل بوبر	٤١٠- خلاصة القرن
أحمد مستجير	چينيفر أكرمان	٤١١- همس من الماضي
بإشراف: صلاح فضل	ليفى بروفنسال	٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ٢)
محمد البخاري	ناظم حكمت	٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)
أمل الصبان	باسكال كازانوفيا	٤١٤- الجمهورية العالمية للأداب
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدريش دورينمات	٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)
محمد مصطفى بدوي	أ. أ. رتشاريز	٤١٦- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر

مجاهد عبدالمنعم مجاهد	رينيه ويليك	٤١٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٥)
عبد الرحمن الشيخ	چين هاتواي	٤١٨-	سياسات الزهر الماكمة في مصر العثمانية
نسيم مجلى	چون مارلو	٤١٩-	العصر الذهبي للإسكندرية
الطيب بن رجب	فوانير	٤٢٠-	مكرو ميچاس (قصة فلسفية)
أشرف كيلانى	روى متحدة	٤٢١-	الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول
عبدالله عبدالرازق إبراهيم	ثلاثة من الرحالة	٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج١)
وحيد النقاش	نخبة	٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف
محمد علاء الدين منصور	نور الدين عبدالرحمن الجامي	٤٢٤-	لوائح الحق واوامع العشق (شعر)
محمود علاوى	محمود طلوعى	٤٢٥-	من طاووس إلى فرح
محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب	نخبة	٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى
ثريا شلبى	باى إنكلان	٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)
محمد أمان صافى	محمد هوتك بن داود خان	٤٢٨-	الخزانة الخفية
إمام عبدالفتاح إمام	ليود سبنسر وأندرجى كروز	٤٢٩-	أقدم لك: هيجل
إمام عبدالفتاح إمام	كرستوفر وانت وأندرجى كليموفسكى	٤٣٠-	أقدم لك: كانط
إمام عبدالفتاح إمام	كريس هوروكس وزوران جفتيك	٤٣١-	أقدم لك: فوكو
إمام عبدالفتاح إمام	پاتريك كيرى وأوسكار زاريت	٤٣٢-	أقدم لك: ماكياثلى
حمدي الجابرى	ديفيد نوريس وكارل فلنت	٤٣٣-	أقدم لك: جويس
عصام حجازى	نونكان هيث وچودى بورهام	٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية
ناجى رشوان	نيكولاس زبرج	٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة
إمام عبدالفتاح إمام	فردريك كويلستون	٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)
جلال الحفناوى	شلبى النعمانى	٤٣٧-	رحالة هندي في بلاد الشرق العربي
عايدة سيف الدولة	إيمان ضياء الدين بييرس	٤٣٨-	بطلات وضحايا
محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب	صدر الدين عيني	٤٣٩-	موت المرابي (رواية)
محمد طارق الشرقاوى	كرستن بروستاد	٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة
فخرى لبيب	أرونداتى روى	٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)
ماهر جورجياتى	فوزية أسعد	٤٤٢-	حتشيسوت: المرأة الفرعونية
محمد طارق الشرقاوى	كيس فرستيج	٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها
صالح علمانى	لاوريت سيجورنه	٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة
محمد محمد يونس	پرويز ناتل خانلرى	٤٤٥-	حول وزن الشعر
أحمد محمود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	٤٤٦-	التحالف الأسود
الطاهر أحمد مكى	تراث شعبي إسباني	٤٤٧-	ملحمة السيد
محيى الدين اللبان ووليم داوود مرقس	الأب عيروط	٤٤٨-	الفلاحون (ميراث الترجمة)
جمال الجزيرى	نخبة	٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية
جمال الجزيرى	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية
إمام عبد الفتاح إمام	ريتشارد أوزبورن وپورن فان لون	٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية
محيى الدين مزيد	ريتشارد إيجينانزى وأوسكار زاريت	٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية
حليم طوسون وفؤاد الدهان	چان لوك أرنو	٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة
سوزان خليل	رينيه بريدال	٤٥٤-	خمسون عاماً من السينما الفرنسية

محمود سيد أحمد	فردريك كويلستون	٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)
هویدا عزت محمد	مريم جعفرى	٤٥٦- لا تتسنى (رواية)
إمام عبدالفتاح إمام	سوزان مولر أوكين	٤٥٧- النساء في الفكر السياسي الغربي
جمال عبد الرحمن	مرثيديس غارثيا أرينال	٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون
جلال البنا	توم تيتنبرج	٤٥٩- نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية
إمام عبدالفتاح إمام	ستوارت هود وليتزا جانستز	٤٦٠- أقدم لك: الفاشية والنازية
إمام عبدالفتاح إمام	داريان ليدر وجودي جروفز	٤٦١- أقدم لك: لكان
عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى	٤٦٢- طه حسين من الأزهري إلى السوريين
كمال السيد	ويليام بلوم	٤٦٣- الدولة المارقة
حصنة إبراهيم المنيف	مايكل بارنتى	٤٦٤- ديمقراطية للقلّة
جمال الرفاعى	لويس جنزبيرج	٤٦٥- قصص اليهود
فاطمة عبد الله	شبولين فانويك	٤٦٦- حكايات حب ويطولات فرعونية
ربيع وهبة	ستيفين ديلى	٤٦٧- التفكير السياسي والنظرة السياسية
أحمد الأنصارى	چوزايا رويس	٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة
مجدى عبدالرازق	نصوص حبشية قديمة	٤٦٩- جلال الملوك
محمد السيد التنة	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	٤٧٠- الأراضى والجودة البيئية
عبد الله عبد الرزاق إبراهيم	ثلاثة من الرحالة	٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ٢)
سليمان العطار	ميجيل دى ثريانتس سايدرا	٤٧٢- نون كيوخوتى (القسم الأول)
سليمان العطار	ميجيل دى ثريانتس سايدرا	٤٧٣- نون كيوخوتى (القسم الثانى)
سهام عبدالسلام	بام موريس	٤٧٤- الأدب والنسوية
عادل هلال عنانى	فرچينيا دانيلسون	٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم
سحر توفيق	ماريلين بوث	٤٧٦- أرض الحباب بعيدة: بيرم التونسى
أشرف كيلانى	هيلدا هوخام	٤٧٧- تاريخ المصنع منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين
عبد العزيز حمدى	ليوشيه شنج و لى شى لونغ	٤٧٨- الصين والولايات المتحدة
عبد العزيز حمدى	لاوشه	٤٧٩- المقهى (مسرحية)
عبد العزيز حمدى	كو مو روا	٤٨٠- تساي ون جى (مسرحية)
رضوان السيد	روى متحدة	٤٨١- بردة النبى
فاطمة عبد الله	روبير چاك تيو	٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية
أحمد الشامى	سارة چامبل	٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية
رشيد بنحو	هانسن روبييرت ياوس	٤٨٤- جمالية التلقى
سمير عبدالحميد إبراهيم	نذير أحمد الدهلوى	٤٨٥- التوبة (رواية)
عبدالحليم عبدالغنى رجب	يان أسمن	٤٨٦- الذاكرة الحضارية
سمير عبدالحميد إبراهيم	رفيع الدين المراد أبادى	٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى
محمود رجب	إدموند هُسرل	٤٨٩- هُسرل: الفلسفة علماً نقيماً
عبد الوهاب طوب	محمد قانرى	٤٩٠- أسمار البيغاء
سمير عبد ربه	نخبة	٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفرقى
محمد رفعت عواد	چى فارچيت	٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة

محمد صالح الضالع	هارولد بالمر	خطابات إلى طالب الصوتيات	٤٩٣-
شريف الصيفي	نصوص مصرية قديمة	كتاب الموتى: الخروج في النهار	٤٩٤-
حسن عبد ربه المصري	إيوارد تيفان	اللوي	٤٩٥-
مجموعة من المترجمين	إكوانو بانولى	الحكم والسياسة في أفريقيا (ج١)	٤٩٦-
مصطفى رياض	نادية العلى	الطمانية والنوع واللغة في الشرق الأوسط	٤٩٧-
أحمد على بدوى	جويث تاكر وماجريت مريونز	النساء والنوع في الشرق الأوسط الحديث	٤٩٨-
فيصل بن خضراء	مجموعة من المؤلفين	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	٤٩٩-
طلعت الشايب	تيتز روكي	في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية	٥٠٠-
سحر فراج	أرثر جواد هامر	تاريخ النساء في الغرب (ج١)	٥٠١-
هالة كمال	مجموعة من المؤلفين	أصوات بديلة	٥٠٢-
محمد نور الدين عبدالمنعم	نخبة من الشعراء	مختارات من الشعر الفارسي الحديث	٥٠٢-
إسماعيل المصدق	مارتن هايدجر	كتابات أساسية (ج١)	٥٠٤-
إسماعيل المصدق	مارتن هايدجر	كتابات أساسية (ج٢)	٥٠٥-
عبدالحميد فهمي الجمال	آن تيلر	ربما كان قديماً (رواية)	٥٠٦-
شوقي فهمي	بيتر شيفر	سيدة الماضي الجميل (مسرحية)	٥٠٧-
عبدالله أحمد إبراهيم	عبدالباقي جليبارلي	المولوية بعد جلال الدين الرومي	٥٠٨-
قاسم عبده قاسم	أدم صبرة	الفقر والإحسان في عصر سلاطين المماليك	٥٠٩-
عبدالرازق عيد	كارلو جولونوني	الأملة الماكورة (مسرحية)	٥١٠-
عبدالحميد فهمي الجمال	آن تيلر	كوكب مرثع (رواية)	٥١١-
جمال عبد الناصر	تيموثي كوريجان	كتابة النقد السينمائي	٥١٢-
مصطفى إبراهيم فهمي	تيد أنتون	العلم الجسور	٥١٣-
مصطفى بيومي عبد السلام	جوتان كولر	مدخل إلى النظرية الأدبية	٥١٤-
فدوى مالطي بوجلاس	فدوى مالطي بوجلاس	من التقليد إلى ما بعد الحدائث	٥١٥-
صبرى محمد حسن	أرنولد واشنطن وديونا باوندى	إرادة الإنسان في علاج الإدمان	٥١٦-
سمير عبد الحميد إبراهيم	نخبة	نقش على الماء وقصص أخرى	٥١٧-
هاشم أحمد محمد	إسحق عظيموف	استكشاف الأرض والكون	٥١٨-
أحمد الأنصاري	جوزايا رويس	محاضرات في المثالية الحديثة	٥١٩-
أمل الصبان	أحمد يوسف	الربيع الفرنسي بمصر من الطم إلى المشروع	٥٢٠-
عبدالوهاب بكر	أرثر جواد سميت	قاموس تراجم مصر الحديثة	٥٢١-
على إبراهيم منوفى	أميركو كاسترو	إسبانيا في تاريخها	٥٢٢-
على إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدونانو	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	٥٢٣-
محمد مصطفى بدوى	وايم شكسبير	الملك لير (مسرحية)	٥٢٤-
نادية رفعت	دنيس جونسون	موسم صيد في بيروت وقصص أخرى	٥٢٥-
محيى الدين مزيد	ستيفن كروول ووليم رانكين	أقدم لك: السياسة البيئية	٥٢٦-
جمال الجزيري	ديفيد زين ميروفيتس ودويرت كرمب	أقدم لك: كافكا	٥٢٧-
جمال الجزيري	طارق على وقل إيفانز	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	٥٢٨-
حازم محفوظ	محمد إقبال	بناغ العلامة إقبال في شعره الأردى	٥٢٩-
عمر الفاروق عمر	رينيه جينو	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	٥٣٠-

صفاة فتحي	چاك دريدا	٥٣١- ما الذي حنَّ في حنَّه ١١ سبتمبر؟
بشير السباعي	هنري لورنس	٥٣٢- المفامرُ والمستشرق
محمد طارق الشرقاوي	سوزان جاس	٥٣٣- تطمُّ اللغة الثانية
حمادة إبراهيم	سيفرين لبا	٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون
عبدالعزیز بقوش	نظامي الكنجوي	٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر)
شوقي جلال	صمويل منتجتون ولورانس هاريزون	٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم
عبدالقادر مكاري	نخبة	٥٣٧- للحب والحرية (شعر)
محمد الحديدي	كيت دانيلز	٥٣٨- النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني
محسن مصيلحي	كاريل تشرشل	٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة
رؤف عباس	السير رونالد ستورس	٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية
مروة رزق	خوان خوسيه مياس	٥٤١- هي تتخيل وهلاوس أخرى
نعيم عطية	نخبة	٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليوناني الحديث
وفاء عبدالقادر	پاتريك بروجان وكريس جرات	٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية
حمدي الجابري	روبرت هنشل وآخرون	٥٤٤- أقدم لك: ميلاني كلاين
عزت عامر	فرانسيس كريك	٥٤٥- يا له من سباق محموم
توفيق علي منصور	ت. ب. وايزمان	٥٤٦- ريموس
جمال الجزيري	فيليب تودي وأن كورس	٥٤٧- أقدم لك: بارت
حمدي الجابري	ريتشارد أوزيرن ويورن فان لون	٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع
جمال الجزيري	بول كوبلي وليتا جانز	٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات
حمدي الجابري	نيك جروم وبيرو	٥٥٠- أقدم لك: شكسبير
سمحة الخولي	سايمون ماندي	٥٥١- للموسيقى والعولة
علي عبد الرؤف البمبي	ميجيل دي ثريانتس	٥٥٢- قصص مثالية
رجاء ياقوت	دانيال لوفرس	٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر
عبدالسميع عمر زين الدين	عفاف لطفى السيد مارسوه	٥٥٤- مصر في عهد محمد علي
أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي	أناتولي أوتكين	٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادي والعشرين
حمدي الجابري	كريس هوروكس ونورمان جيفتك	٥٥٦- أقدم لك: جان بودريار
إمام عبدالفتاح إمام	ستوارت هود وجراهام كرولي	٥٥٧- أقدم لك: الماركيز دي ساد
إمام عبدالفتاح إمام	زيووين ساردا رويورين فان لون	٥٥٨- أقدم لك: الدراسات الثقافية
عبدالحى أحمد سالم	تشا تشاجي	٥٥٩- الماس الزائف (رواية)
جلال السعيد الحفناوي	محمد إقبال	٥٦٠- صلصلة الجرس (شعر)
جلال السعيد الحفناوي	محمد إقبال	٥٦١- جناح جبريل (شعر)
عزت عامر	كارل ساجان	٥٦٢- بلايين وبلايين
صبري محمدي التهامي	خاشينتو بينابيينتي	٥٦٣- ورود الخريف (مسرحية)
صبري محمدي التهامي	خاشينتو بينابيينتي	٥٦٤- عُش الغريب (مسرحية)
أحمد عبدالحميد أحمد	ديورا ج. جيرتر	٥٦٥- الشرق الأوسط المعاصر
علي السيد علي	موريس بيشوب	٥٦٦- تاريخ أوروبا في العصور الوسطى
إبراهيم سلامة إبراهيم	مايكل رايس	٥٦٧- الوطن المغتصب
عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر	٥٦٨- الأصول في الرواية

تأثر نيب	هومي بابا	موقع الثقافة	٥٦٩-
يوسف الشاروني	سير روبرت هاي	دول الخليج الفارسي	٥٧٠-
السيد عبد الظاهر	إيميليا دي ثوليتا	تاريخ النقد الإسباني المعاصر	٥٧١-
كمال السيد	بيرونو أليوا	الطب في زمن الفراغة	٥٧٢-
جمال الجزيري	ريتشارد ايجنانس وأسكار زارتي	أقدم لك: فرويد	٥٧٣-
علاء الدين السباعي	حسن بيرنيا	مصر القديمة في عيون الإيرانيين	٥٧٤-
أحمد محمود	نجير وودز	الاقتصاد السياسي العولة	٥٧٥-
ناهد العشري محمد	أمريكو كاسترو	فكر ثريانتس	٥٧٦-
محمد قدرى عمارة	كارلو كولاودي	مغامرات بينوكيو	٥٧٧-
محمد إبراهيم وعصام عبد الروف	أيومي ميزوكوشي	الجماليات عند كيتس وهنت	٥٧٨-
محيى الدين مزيد	جون ماهر وچودي جرونز	أقدم لك: تشومسكي	٥٧٩-
ياشرف: محمد فتحى عبدالهادى	جون فيز وپول سيجرز	دائرة المعارف النولية (مج ١)	٥٨٠-
سليم عبد الأمير حمدان	ماريو بوزو	الحقنى يموتون (رواية)	٥٨١-
سليم عبد الأمير حمدان	هوشنك كلشيرى	مرايا على الذات (رواية)	٥٨٢-
سليم عبد الأمير حمدان	أحمد محمود	الجيران (رواية)	٥٨٣-
سليم عبد الأمير حمدان	محمود نولت أبادى	سفر (رواية)	٥٨٤-
سليم عبد الأمير حمدان	هوشنك كلشيرى	الأمير احتجاب (رواية)	٥٨٥-
سهام عبد السلام	ليزييث مالكموس وروى أرمز	السينما العربية والأفريقية	٥٨٦-
عبدالعزیز حمدى	مجموعة من المؤلفين	تاريخ تطور الفكر الصينى	٥٨٧-
ماهر جويجاتى	أنيس كابرول	أمنوتپ الثالث	٥٨٨-
عبدالله عبدالرازق إبراهيم	فيلكس دييوا	تمبكت العجبية	٥٨٩-
محمود مهدى عبدالله	نخبة	أساطير من الموروثات الشعبية الفنندية	٥٩٠-
على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد	هوراتيوس	الشاعر والمفكر	٥٩١-
مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان	محمد صبرى السوربونى	الثورة المصرية (ج ١)	٥٩٢-
بكر الطو	پول فاليرى	قصائد ساحرة	٥٩٣-
أمانى فوزى	سوزانا تامارو	القلب السمين (قصة أطفال)	٥٩٤-
مجموعة من المترجمين	إكوانو بانولى	الحكم والسياسة فى أفريقيا (ج ٢)	٥٩٥-
إيهاب عبدالرحيم محمد	روبرت نيجارليه وآخرون	الصحة العقلية فى العالم	٥٩٦-
جمال عبدالرحمن	خوليو كاروباروخا	مسلمو غرناطة	٥٩٧-
بيومى على قنديل	دونالد ريدفورد	مصر وكنعان وإسرائيل	٥٩٨-
محمود علاوى	هرداد مهريز	فلسفة الشرق	٥٩٩-
منحت طه	برنارد لويس	الإسلام فى التاريخ	٦٠٠-
أيمن بكر وسمر الشيشكى	ريان فوت	النسوية والمواطنة	٦٠١-
إيمان عبدالعزيز	جيمس وليامز	ليوتار: نحو فلسفة ما بعد حداثة	٦٠٢-
وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى	أرثر أيزنبرجر	النقد الثقافى	٦٠٣-
توفيق على منصور	پاتريك ل. أبوت	الكوارث الطبيعية (مج ١)	٦٠٤-
مصطفى إبراهيم فهمى	إرنست زيروسكى (الصغير)	مخاطر كوكبنا المضطرب	٦٠٥-
محمود إبراهيم السعدنى	ريتشارد هاريس	قصة البريد اليونانى فى مصر	٦٠٦-

صبرى محمد حسن	هارى سينت فيلبى	قلب الجزيرة العربية (ج١)	٦٠٧-
صبرى محمد حسن	هارى سينت فيلبى	قلب الجزيرة العربية (ج٢)	٦٠٨-
شوقى جلال	أجنر فوج	الانتخاب الثقافى	٦٠٩-
على إبراهيم منوفى	رفائيل لويث جوثمان	العمارة المدججة	٦١٠-
فخرى صالح	تيرى إيجلتون	النقد والأيدولوجية	٦١١-
محمد محمد يونس	فضل الله بن حامد الحسينى	رسالة النفسية	٦١٢-
محمد فريد حجاب	كوان مايكل هول	السياحة والسياسة	٦١٣-
منى قطان	فوزية أسعد	بيت الأقصر الكبير (رواية)	٦١٤-
محمد رفعت عواد	أليس بسيرينى	عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩١٧ إلى ١٩١٩	٦١٥-
أحمد محمود	روبرت يانج	أساطير بيضاء	٦١٦-
أحمد محمود	هوراس بيك	الفولكلور والبحر	٦١٧-
جلال البنا	تشارلز فيلبس	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	٦١٨-
عايدة الباجورى	ريمون استانبولى	مفاتيح أورشليم القدس	٦١٩-
بشير السباعى	توماش ماستناك	السلام الصليبي	٦٢٠-
محمد السباعى	عمر الخيام	رباعيات الخيام (ميراث الترجمة)	٦٢١-
أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى	أى تشينج	أشعار من عالم اسمه الصين	٦٢٢-
يوسف عبدالفتاح	سعيد قانعى	نواير جحا الإيرانية	٦٢٣-
غادة الحلوانى	نخبة	شعر المرأة الأفريقية	٦٢٤-
محمد برادة	چان چينيه	الجرح السرى	٦٢٥-
توفيق على منصور	نخبة	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	٦٢٦-
عبدالوهاب علوب	نخبة	حكايات إيرانية	٦٢٧-
مجدى محمود المليجى	تشارلس داروين	أصل الأنواع	٦٢٨-
عزة الخميسى	نيقولاس جويات	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	٦٢٩-
صبرى محمد حسن	أحمد بللو	سيرتى الذاتية	٦٣٠-
بإشراف: حسن طلب	نخبة	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	٦٣١-
رانيا محمد	بولورس برامون	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	٦٣٢-
حمادة إبراهيم	نخبة	الحب وفنونه (شعر)	٦٣٣-
مصطفى البهنساوى	روى ماکلويد وإسماعيل سراج الدين	مكتبة الإسكندرية	٦٣٤-
سمير كريم	جودة عبد الخالق	التثبيث والتكيف فى مصر	٦٣٥-
سامية محمد جلال	جناب شهاب الدين	حج يواندة	٦٣٦-
بدر الرقاعى	ف. روبرت هنتر	مصر الخديوية	٦٣٧-
فؤاد عبد المطلب	روبرت بن وارين	الديمقراطية والشعر	٦٣٨-
أحمد شافعى	تشارلز سيميك	فندق الأرق (شعر)	٦٣٩-
حسن حبشى	الأميرة أناكومنينا	الكسياد	٦٤٠-
محمد قدرى عمارة	برتراند رسل	برتراند رسل (مختارات)	٦٤١-
ممدوح عبد المنعم	چوناثان ميلر وپورين فان لون	أقدم لك: داروين والتطور	٦٤٢-
سمير عبدالحميد إبراهيم	عبد الماجد الدرايبادى	سفرنامه حجاز (شعر)	٦٤٣-
فتح الله الشيخ	هوارد د.تيرنر	العلوم عند المسلمين	٦٤٤-

عبد الوهاب علوب	تشارلز كجلى وويجين ويتكوف	السيسة للخارجية الأمريكية بمصانيرها الخلقية	٦٤٥-
عبد الوهاب علوب	ميهو نبيح	قصة الثورة الإيرانية	٦٤٦-
فتحى العشرى	چون نينيه	رسائل من مصر	٦٤٧-
خليل كلفت	بياتريث سارلو	بورخيس	٦٤٨-
سحر يوسف	چى دى موياسان	الخوف وقصص خرافية أخرى	٦٤٩-
عبد الوهاب علوب	روچر أويين	الذولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	٦٥٠-
أمل الصبان	وثائق قديمة	ديليسيبى الذى لا نعرفه	٦٥١-
حسن نصر الدين	كلود ترونكر	آلهة مصر القديمة	٦٥٢-
سمير جريس	إيريش كستتر	مدرسة الطفاة (مسرحية)	٦٥٣-
عبد الرحمن الخميسى	نصوص قديمة	أساطير شعبية من أوزبكستان (ج١)	٦٥٤-
حليم طوسون ومحمود ماهر طه	إيزابيل فرانكو	أساطير وآلهة	٦٥٥-
ممدوح البستوى	ألفونمو ساسترى	خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	٦٥٦-
خالد عباس	مرثيديس غارثيا أرينال	محاكم التفتيش والموريسكيون	٦٥٧-
صبرى التهامى	خوان رامون خيمينيث	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	٦٥٨-
عبد اللطيف عبد الحليم	نخبة	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	٦٥٩-
هاشم أحمد محمد	ريتشارد فايفيلد	نافذة على أحدث العلوم	٦٦٠-
صبرى التهامى	نخبة	روائع أندلسية إسلامية	٦٦١-
صبرى التهامى	داسو سالديبار	رحلة إلى الجنود	٦٦٢-
أحمد شافعى	ليوسيل كليفتون	امراة عالية	٦٦٣-
عصام زكريا	ستيفن كوهان وأنا راى هارك	الرجل على الشاشة	٦٦٤-
هاشم أحمد محمد	بول دافيز	عوالم أخرى	٦٦٥-
جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب	ووافجانج اتش كليمن	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	٦٦٦-
على ليلة	ألفن جولنر	الأزمة القائمة لعلم الاجتماع القربى	٦٦٧-
ليلى الجبالى	فريدريك چيمسون وماسلو ميوشى	ثقافات العولة	٦٦٨-
نسيم مجلى	وول شوينكا	ثلاث مسرحيات	٦٦٩-
ماهر البطوطى	جوستاف أنوفو بىكر	أشعار جوستاف أنوفو	٦٧٠-
على عبدالأمير صالح	چيمس بولدوين	قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	٦٧١-
إبتهاى سالم	نخبة	مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	٦٧٢-
جلال الحفناوى	محمد إقبال	ضرب الكليم (شعر)	٦٧٣-
محمد علاء الدين منصور	آية الله العظمى الخمينى	سيوان الإمام الخمينى	٦٧٤-
باشراف: محمود إبراهيم السعدنى	مارتن برنال	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	٦٧٥-
باشراف: محمود إبراهيم السعدنى	مارتن برنال	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	٦٧٦-
أحمد كمال الدين حلمى	إدوارد جرانفيل براون	تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، ج١)	٦٧٧-
أحمد كمال الدين حلمى	إدوارد جرانفيل براون	تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، ج١)	٦٧٨-
توفيق على منصور	وليام شكسبير	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	٦٧٩-
محمد شفيق غريال	كارل ل. بيكر	المدينة الفاضلة (ميراث الترجمة)	٦٨٠-
أحمد الشيمى	ستانلى فش	هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	٦٨١-
صبرى محمد حسن	بن أوكرى	نجوم حطر التجوال الجديد (رواية)	٦٨٢-

صبري محمد حسن	تي. م. أوكو	سكين واحد لكل رجل (رواية)	٦٨٣-
رزق أحمد بهنسي	أوراثيو كيروجا	الأصل اللغوية الكاملة (أنا كنا) (ج١)	٦٨٤-
رزق أحمد بهنسي	أوراثيو كيروجا	الأصل اللغوية الكاملة (السرمان) (ج٢)	٦٨٥-
سحر توفيق	ماكسين هونج كنجستون	امرأة محاربة (رواية)	٦٨٦-
ماجدة العناني	فتاة حاج سيد جوادى	محبوبة (رواية)	٦٨٧-
فتح الله الشيخ وأحمد السماحي	فيليب م. دوهر وريتشارد أ. موار	الانفجارات الثلاثة العظمى	٦٨٨-
هناء عبد الفتاح	تالووش روجيفيتش	الملك (مسرحية)	٦٨٩-
رمسيس عوض	(مختارات)	محاكم التفتيش في فرنسا	٦٩٠-
رمسيس عوض	(مختارات)	ألبرت أينشتاين: حياته وغرامياته	٦٩١-
حمدي الجابري	ريتشارد أيجانسي وأوسكار زاريت	أقدم لك: الوجودية	٦٩٢-
جمال الجزيري	حائيم برشيت وآخرون	أقدم لك: القتل الجماعي (المحرقة)	٦٩٣-
حمدي الجابري	جيف كولينز وبييل ماييلين	أقدم لك: دريدا	٦٩٤-
إمام عبدالفتاح إمام	ديف روينسون وجودي جروف	أقدم لك: رسل	٦٩٥-
إمام عبدالفتاح إمام	ديف روينسون وأوسكار زاريت	أقدم لك: روسو	٦٩٦-
إمام عبدالفتاح إمام	روبرت وبفين وجودي جروف	أقدم لك: أرسطو	٦٩٧-
إمام عبدالفتاح إمام	ليود سبنسر وأنتونزجي كروز	أقدم لك: عصر التنوير	٦٩٨-
جمال الجزيري	إيفان وارد وأوسكار زاريت	أقدم لك: التحليل النفسي	٦٩٩-
بسمة عبدالرحمن	ماريو يارجاس يوسا	الكاتب وواقعه	٧٠٠-
منى البرنس	وليم رود شيفيان	الذاكرة والحدث	٧٠١-
عبد العزيز فهمي	جوستيفيان	مدونة جوستيفيان في الله الروماني (ميراث الترجمة)	٧٠٢-
أمين الشواربي	إدوارد جرانفيل براون	تاريخ الألب في إيران (ج٢)	٧٠٣-
محمد علاء الدين منصور وآخرون	مولانا جلال الدين الرومي	فيه ما فيه	٧٠٤-
عبد الحميد منكور	الإمام الغزالي	فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	٧٠٥-
عزت عامر	جونسون ف. يان	الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	٧٠٦-
وفاء عبدالقادر	هوارد كابلج وآخرون	أقدم لك: فالتر بنيامين	٧٠٧-
روح عباس	بوتالد مالكولم ريد	فراغتنا من؟	٧٠٨-
عادل نجيب بشرى	ألفريد أدلر	معنى الحياة	٧٠٩-
دعاء محمد الخطيب	إيان هاتشباي وجوموران - إيس	الأطفال والتكنولوجيا والثقافة	٧١٠-
هناء عبد الفتاح	ميرزا محمد هادي رسوا	بيرة التاج	٧١١-
سليمان البستاني	هوميروس	الإلياذة (ج١) (ميراث الترجمة)	٧١٢-
سليمان البستاني	هوميروس	الإلياذة (ج٢) (ميراث الترجمة)	٧١٣-
حناء صاوه	لامنيه	حديث القلوب (ميراث الترجمة)	٧١٤-
أحمد فتحى زغول	إدمون نيمولان	سر تعلم الإنكليز السكسونيين (ميراث الترجمة)	٧١٥-
نخبة من المترجمين	مجموعة من المؤلفين	جامعة كل المعارف (ج٢)	٧١٦-
نخبة من المترجمين	مجموعة من المؤلفين	جامعة كل المعارف (ج٢)	٧١٧-
نخبة من المترجمين	مجموعة من المؤلفين	جامعة كل المعارف (ج٥)	٧١٨-
جميلة كامل	م. جولديرج	مسرح الأطفال: فلسفة وطريقة	٧١٩-
على شعبان وأحمد الخطيب	بوتام جونسون	مداخل إلى البحث في نظم اللغة الثانية	٧٢٠-

مصطفى ليبي عبد الفنى	هـ. أ. واقسون	٧٢١- فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج ١)
الصمصامى أحمد القطورى	يشار كمال	٧٢٢- الصفيحة وقصص أخرى
أحمد ثابت	إفرايم نيمنى	٧٢٣- تحديات ما بعد الصهيونية
عبد الريس	بول روبنسون	٧٢٤- اليسار الفرويدى
مى مقلد	جون فينكس	٧٢٥- الاضطراب النفسى
مروة محمد إبراهيم	غبيرمو غوثاليس بوستو	٧٢٦- الموريسكيون فى المغرب
وحيد السعيد	باچين	٧٢٧- حلم البحر (رواية)
أميرة جمعة	موريس أليه	٧٢٨- العولة: تدمير العمالة والنمو
هويدا عزت	صادق زيبا كلام	٧٢٩- الثورة الإسلامية فى إيران
عزت عامر	آن جاتى	٧٣٠- حكايات من السهول الأفريقية
محمد قدرى عمارة	مجموعة من المؤلفين	٧٣١- النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف
سمير جريس	إنجو شولتسه	٧٣٢- قصص بسيطة (رواية)
محمد مصطفى بنوى	وليم شيكسبير	٧٣٣- مأساة عطيل (مسرحية)
أمل الصبان	أحمد يوسف	٧٣٤- يونابرت فى الشرق الإسلامى
محمود محمد مكي	مايكل كويرسون	٧٣٥- فن السيرة فى العربية
شعبان مكاوى	هوارد زن	٧٣٦- التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (ج ١)
توفيق على منصور	پاتريك ل. أبوت	٧٣٧- الكوارث الطبيعية (مج ٢)
محمد عواد	جيرار دى جورج	٧٣٨- دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الثورة المملوكية
محمد عواد	جيرار دى جورج	٧٣٩- دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر
مرفت ياقوت	بارى هندس	٧٤٠- خطابات السلطة
أحمد هيكل	برنارد لويس	٧٤١- الإسلام وأزمة العصر
رزق بهنسى	خوسيه لاكوادرا	٧٤٢- أرض حارة
شوقى جلال	روبرت أونجر	٧٤٣- الثقافة: منظور داروينى
سمير عبد الحميد	محمد إقبال	٧٤٤- ديوان الأسرار والرموز (شعر)
محمد أبو زيد	بيك اللنبلى	٧٤٥- المآثر السلطانية
حسن النعيمى	جوزيف أ. شومبيتر	٧٤٦- تاريخ التحليل الاقتصادى (مج ١)
إيمان عبد العزيز	تريفور وايتوك	٧٤٧- الاستعارة فى لغة السينما
سمير كريم	فرانسيس بويل	٧٤٨- تدمير النظام العالمى
باتسى جمال الدين	ل.ج. كالفيه	٧٤٩- إيكلوجيا لغات العالم
ياشراق: أحمد عثمان	هوميروس	٧٥٠- الإلياذة
علاء السباعى	نخبة	٧٥١- الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى
نمر عاروى	جمال قارصلى	٧٥٢- ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف
محسن يوسف	إسماعيل سراج الدين وآخرون	٧٥٣- التنمية والقيم
عبد السلام حيدر	أنا مارى شيمل	٧٥٤- الشرق والقرب
على إبراهيم منوفى	أندرو ب. ديبكى	٧٥٥- تاريخ الشعر الإيبانى خلال القرن العشرين
خالد محمد عباس	إنريكى خاردييل بوتشيللا	٧٥٦- ذات العيون الساحرة
أمال الروبى	پاتريشيا كرون	٧٥٧- تجارة مكة
عاطف عبدالحميد	بروس روبنز	٧٥٨- الإحساس بالعولة

جلال الحفناوى	مواوى سيد محمد	النثر الأردى	٧٥٩-
السيد الأسود	السيد الأسود	الدين والتصوير الشعبى للكون	٧٦٠-
فاطمة ناعوت	فيرجينيا وواف	جيوب مثقلة بالحجارة (رواية)	٧٦١-
عبدالعال صالح	ماريا سوايداد	المسلم عدواً و صديقاً	٧٦٢-
نجوى عمر	أنريكو بيا	الحياة فى مصر	٧٦٣-
حازم محفوظ	غالب الدهلوى	ميوان غالب الدهلوى (شعر غزل)	٧٦٤-
حازم محفوظ	خواجه مير برد الدهلوى	ميوان خواجه الدهلوى (شعر تصوف)	٧٦٥-
غازى برو و خليل أحمد خليل	تيرى هنتش	الشرق المتخيل	٧٦٦-
غازى برو	نسيب سمير الحسينى	الغرب المتخيل	٧٦٧-
محمود فهمى حجازى	محمود فهمى حجازى	حوار الثقافات	٧٦٨-
رندا النشار و ضياء زاهر	فريدريك هتمان	أبناء أحياء	٧٦٩-
صبرى التهامى	بينيتو بيريت جالوس	السيدة بيرفيكتا	٧٧٠-
صبرى التهامى	ريكارو جويراليس	السيد سيجونو سوميرا	٧٧١-
محسن مصيلحى	إليزابيث رايت	بريخت ما بعد الحداثة	٧٧٢-
ياشرف: محمد فتحى عبدالهادى	جون فيزر و پول ستيرجز	دائرة المعارف الدولية (ج٢)	٧٧٣-
حسن عبد ربه المصرى	مجموعة من المؤلفين	الديمقراطية الأمريكية: التاريخ والمرتكزات	٧٧٤-
جلال الحفناوى	نذير أحمد الدهلوى	مرآة العروس	٧٧٥-
محمد محمد يونس	فريد الدين العطار	منظومة مصيبت نامه (مج١)	٧٧٦-
عزت عامر	جيمس إ. لينسى	الانفجار الأعظم	٧٧٧-
حازم محفوظ	مولانا محمد أحمد ورضا القادرى	صفوة المديح	٧٧٨-
سمير عبدالصيد إبراهيم وسارة تاكاهاشى	نخبة	خيوط العنكبوت وقصص أخرى	٧٧٩-
سمير عبد الحميد إبراهيم	غلام رسول مهر	من أنب الرسائل الهندية حجاز ١٩٢٠	٧٨٠-
نبيلة بدران	هدى بدران	الطريق إلى بكين	٧٨١-
جمال عبد المقصود	مارفن كارلسون	المسرح المسكون	٧٨٢-
طلعت السروجى	فيك جورج و پول ويلينج	العولة والرعاية الإنسانية	٧٨٣-
جمعة سيد يوسف	ديفيد أ. وواف	الإساءة للطفل	٧٨٤-
سمير حنا صادق	كارل ساجان	تأملات عن تطور نكاه الإنسان	٧٨٥-
سحر توفيق	مارجريت أتوود	المنية (رواية)	٧٨٦-
إيناس صادق	جوزيه بوفيه	العودة من فلسطين	٧٨٧-
خالد أبو اليزيد البلتاجى	ميروسلاف فرنر	سر الأهرامات	٧٨٨-
منى السروجى	هاجين	الانتظار (رواية)	٧٨٩-
جيهان العيسوى	مونيك بوتنو	الفرانكفونية العربية	٧٩٠-
ماهر جورجياتى	محمد الشيبى	الطور ومعمل الطور فى مصر القديمة	٧٩١-
منى إبراهيم	منى ميخائيل	دراسات حول القمم القصيرة إيمرسون ومحيط	٧٩٢-
رؤف وصفى	جون جريفيس	ثلاث رؤى للمستقبل	٧٩٣-
شعبان مكوى	هوارد زن	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (ج٢)	٧٩٤-
على عبد الرؤف البمبى	نخبة	مختارات من الشعر الإيبانى (ج١)	٧٩٥-
حمزة المزينى	نعوم تشومسكى	أفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن	٧٩٦-

طلعت شاهين	نخبة	الرؤية فى ليلة معتمة (شعر)	٧٩٧-
سميرة أبو الحسن	كاترين جيلدرود ودافيد جيلدرود	الإرشاد النفسى للأطفال	٧٩٨-
عبد الحميد فهمى الجمال	آن تيلر	سلم السنوات	٧٩٩-
عبد الجواد توفيق	ميشيل ماكارثى	قضايا فى علم اللغة التطبيقي	٨٠٠-
بإشراف: محسن يوسف	تقرير نولى	نحو مستقبل أفضل	٨٠١-
شربين محمود الرفاعى	ماريا سوليداد	مسلمو غرناطة فى الآداب الأوروبية	٨٠٢-
عزة الخميسى	توماس باترسون	التغيير والتنمية فى القرن العشرين	٨٠٣-
نرويش الطوجى	دانيل هيرفيه-لجيه وچان بول ويلام	سوسيوأوجيا الدين	٨٠٤-
طاهر البريرى	كانزو إيشيجورو	من لا عزاء لهم (رواية)	٨٠٥-
محمود ماجد	ماجدة بركة	الطبقة العليا المتوسطة	٨٠٦-
خيرى نومة	ميريام كوك	يحي حقى: تشريح مفكر مصرى	٨٠٧-
أحمد محمود	ديفيد دابليو ليش	الشرق الأوسط والولايات المتحدة	٨٠٨-
محمود سيد أحمد	ليو شتراوس وچوزيف كروپسى	تاريخ الفلسفة السياسية (ج١)	٨٠٩-
محمود سيد أحمد	ليو شتراوس وچوزيف كروپسى	تاريخ الفلسفة السياسية (ج٢)	٨١٠-
حسن النعيمى	جوزيف أ. شومبيتر	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج٢)	٨١١-
فريد الزاهى	ميشيل ماكينزولى	تتل العالم: الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية	٨١٢-
نورا أمين	آنى إرنو	لم أخرج من ليلى (رواية)	٨١٣-
آمال الروبى	نافتال لويس	الحياة اليومية فى مصر الرومانية	٨١٤-
مصطفى لبيب عبدالغنى	ه. أ. ولفسون	فلسفة المتكلمين (مج٢)	٨١٥-
بدر الدين عرويكى	فيليب روجيه	العنق الأمريكى	٨١٦-
محمد لطفى جمعة	أفلاطون	مائدة أفلاطون: كلام فى الحب	٨١٧-
ناصر أحمد وياتسى جمال الدين	أندريه ريمون	الحرفيين والتجار فى القرن ١٨ (ج١)	٨١٨-
ناصر أحمد وياتسى جمال الدين	أندريه ريمون	الحرفيين والتجار فى القرن ١٨ (ج٢)	٨١٩-
طانيوس أفندى	وليم شكسبير	هملت (مسرحية) (ميراث الترجمة)	٨٢٠-
عبد العزيز بقوش	نور الدين عبد الرحمن الجامى	هفت بيكر (شعر)	٨٢١-
محمد نور الدين عبد المنعم	نخبة	فن الرباعى (شعر)	٨٢٢-
أحمد شافعى	نخبة	وجه أمريكا الأسود (شعر)	٨٢٣-
ربيع مفتاح	دافيد برتش	لغة الدراما	٨٢٤-
عبد العزيز توفيق جاويد	ياكوب يوكهارت	عصر النهضة فى إيطاليا (ج١) (ميراث الترجمة)	٨٢٥-
عبد العزيز توفيق جاويد	ياكوب يوكهارت	عصر النهضة فى إيطاليا (ج٢) (ميراث الترجمة)	٨٢٦-
محمد على فرج	دونالد پ. كول وثريا تركى	أهل مطروح: اليد والمستهجون والذين يمشون للعطلة	٨٢٧-
رمسيس شحاتة	ألبرت أينشتين	النظرية النسبية (ميراث الترجمة)	٨٢٨-
مجدى عبد الحافظ	إرنست رينان وجمال الدين الأفغانى	مناظرة حول الإسلام والعلم	٨٢٩-
محمد علاء الدين منصور	حسن كريم بور	رق العشق	٨٣٠-
محمد النادى وعلية عاشور	ألبرت أينشتين وليوبولد إنفلد	تطور علم الطبيعة (ميراث الترجمة)	٨٣١-
حسن النعيمى	جوزيف أ. شومبيتر	تاريخ التحليل الاقتصادى (ج٢)	٨٣٢-
محسن الدمرداش	فرنر شمبيرس	الفلسفة الألمانية	٨٣٣-
محمد علاء الدين منصور	نبيح الله صفا	كنز الشعر	٨٣٤-

علاء عزمى	بيتر أوريان	٨٢٥- تشيخوف: حياة فى صور
ممدوح البستاوى	مرثيدس غارثيا	٨٢٦- بين الإسلام والغرب
على فهمى عبدالسلام	ناتاليا فيكو	٨٢٧- عنكب فى المصيدة
لبنى صبرى	نعوم تشومسكى	٨٢٨- فى تفسير مذهب بوش ومقالات أخرى
جمال الجزيرى	ستيوارت سين ويورين فان لون	٨٢٩- أقدم لك: النظرية النقدية
فوزية حسن	جوت هولدا ليسينج	٨٤٠- الخواتم الثلاثة
محمد مصطفى بنوى	وليم شكسبير	٨٤١- هملت: أمير الدانمارك
محمد محمد يونس	فريد الدين العطار	٨٤٢- منظومة مصيبت نامه (مج ٢)
محمد علاء الدين منصور	نخبة	٨٤٣- من روائع القصيد الفارسى
سمير كريم	كريمة كريم	٨٤٤- دراسات فى الفقر والعولة
طلعت الشايب	نيكولاس جويات	٨٤٥- غياب السلام
عادل نجيب بشرى	ألفريد أدلر	٨٤٦- الطبيعة البشرية
أحمد محمود	مايكل ألبرت	٨٤٧- الحياة بعد الرأسمالية
عبد الهادى أبو ريده	يوليوس قلهاوزن	٨٤٨- تاريخ النولة العربية (ميراث الترجمة)
بدر توفيق	وليم شكسبير	٨٤٩- سونيتات شكسبير
جابر عصفور	مقالات مختارة	٨٥٠- الخيال، الأسلوب، الحداثة
يوسف مراد	كلود برنار	٨٥١- الطب التجريبي (ميراث الترجمة)
مصطفى إبراهيم فهمى	ريتشارد دوكتز	٨٥٢- العلم والحقيقة
على إبراهيم متوفى	باسيليو بابون مالدونانو	٨٥٣- السارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج ١)
على إبراهيم متوفى	باسيليو بابون مالدونانو	٨٥٤- السارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج ٢)
محمد أحمد حمد	جيرارد ستيم	٨٥٥- فهم الاستعارة فى الأدب
عائشة سويلم	فرانتيسكو ماركيث يانو بيانويا	٨٥٦- القضية الموريسكية من وجهة نظر أخرى
كامل عويد العامرى	أندريه بريتون	٨٥٧- نادجا (رواية)
بيومى قنديل	ثيو هرمانز	٨٥٨- جوهر الترجمة: عبور الحدود الثقافية
مصطفى ماهر	إيف شيميل	٨٥٩- السياسة فى الشرق القديم
عادل صبحى تكلا	فان بلمان	٨٦٠- مصر وأوروبا
محمد الخولى	چين سميث	٨٦١- الإسلام والمسلمون فى أمريكا
محسن الدمرداش	أرتور شنيتسلر	٨٦٢- ببقاء الكاكانو
محمد علاء الدين منصور	على أكبر دافى	٨٦٣- لقاء بالشعراء
عبد الرحيم الرقاعى	نورين إنجرامز	٨٦٤- أوراق فلسطينية
شوقى جلال	تيرى إيجلتون	٨٦٥- فكرة الثقافة
محمد علاء الدين منصور	مجموعة من المؤلفين	٨٦٦- رسائل خمس فى الأفاق والأنفس
صبرى محمد حسن	ديفيد مايلو	٨٦٧- المهمة الاستوائية (رواية)
محمد علاء الدين منصور	ساعد باقرى ومحمد رضا محمدى	٨٦٨- الشعر الفارسى المعاصر
شوقى جلال	روين نونبار وآخرون	٨٦٩- تطور الثقافة
حمادة إبراهيم	نخبة	٨٧٠- عشر مسرحيات (ج ١)
حمادة إبراهيم	نخبة	٨٧١- عشر مسرحيات (ج ٢)
محسن فرجاني	لاوتسو	٨٧٢- كتاب الطاو

بهاء شاهين	تقرير صابر عن اليونسكو	مطمون لمدارس المستقبل	٨٧٣-
ظهور أحمد	جاويد إقبال	النهر الخالد (مج ١)	٨٧٤-
ظهور أحمد	جاويد إقبال	النهر الخالد (مج ٢)	٨٧٥-
أمانى المنياوى	هنرى جورج فارمر	دراسات فى الموسيقى الشرقية (ج١)	٨٧٦-
صلاح محبوب	موريتس شتيتشير	أب الجدل والذراع فى العربية	٨٧٧-
صبيرى محمد حسن	تشارلز دوتى	ترجم فى صحراء الجزيرة العربية (ج١، مج١)	٨٧٨-
صبيرى محمد حسن	تشارلز دوتى	ترجم فى صحراء الجزيرة العربية (ج١، مج٢)	٨٧٩-
عبد الرحمن حجازى وأمير نبيه	أحمد حسنين بك	الواحات المفقودة	٨٨٠-
سلوى عباس	جلال آل أحمد	المستغيرون : خدمة وخيانة	٨٨١-
إبراهيم الشواربى	حافظ الشيرازى	أغانى شيراز (ج١) (ميراث الترجمة)	٨٨٢-
إبراهيم الشواربى	حافظ الشيرازى	أغانى شيراز (ج٢) (ميراث الترجمة)	٨٨٣-
محمد رشدى سالم	باربرا تيزار ومارتن هيوز	تعلم الأطفال الصغار	٨٨٤-
بدر عرويكى	جان بوهريار	روح الإرهاب	٨٨٥-
ثائر ديب	لوجلاس روبنسون	الترجمة والإمبراطورية	٨٨٦-
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازى	غزليات سعدى (شعر)	٨٨٧-
هويدا عزت	مريم جعفرى	أزهار مسلك الليل (رواية)	٨٨٨-
ميخائيل رومان	وليم فوكر	سارتورس (ميراث الترجمة)	٨٨٩-
الصفصافى أحمد القطورى	مخومطفى فراغى	منتخبات أشعار فراغى	٨٩٠-
عزة مازن	مارجريت أنتود	مفاوضات مع الموتى	٨٩١-
إسحاق عبید	عزيز سوربال عطية	تاريخ المسيحية الشرقية	٨٩٢-
محمد قدرى عمارة	بيرتراند راسل	عبادة الإنسان الحر	٨٩٣-
رفعت السيد على	محمد أسد	الطريق إلى مكة	٨٩٤-
يسرى خميس	فريدريش نورينمات	وادي الفوضى (رواية)	٨٩٥-
زين العابدين فؤاد	نخبة	شعر الضفاف الأخرى	٨٩٦-
صبيرى محمد حسن	ديفيد جورج هوجارت	اختراق الجزيرة العربية	٨٩٧-
محمود خيال	برويوز أمير على	الإسلام والعلم	٨٩٨-
أحمد مختار الجمال	بيتر مارشال	البيولوماسية الفاعلة	٨٩٩-
جابر عصفور	مقالات مختارة	تيارات نقدية محدثة	٩٠٠-
عبد العزيز حمدى	لى جاو شينج	مختارات من شعر لى جاو شينج	٩٠١-
مروة الفقى	روبرت أرنولد	آلهة مصر القديمة وأساطيرها	٩٠٢-
حسين بيومى	بيل نيكواز	أفلام ومناهج (مج ١)	٩٠٣-
حسين بيومى	بيل نيكواز	أفلام ومناهج (مج ٢)	٩٠٤-
جلال السعيد الحفناوى	ج. ت. جارات	تراث الهند	٩٠٥-
أحمد هويدى	هيربرت بوسه	أسس الحوار فى القرآن	٩٠٦-
فاطمة خليل	فرانسواز چيرو	أرثر.. متعة الحياة (رواية)	٩٠٧-
خالدة حامد	ديفيد كوزنز هوى	الطاقة النقدية	٩٠٨-
طلعت الشايب	چووست سمايرز	الفنون والآداب تحت ضغط العولمة	٩٠٩-
مى رفعت سلطان	دايفيد س. ليندس	بروميثيوس بلا قيود	٩١٠-

عزت عامر	جون جريبين	غبار النجوم	-٩١١
يحيى حقي	روايات مختارة	ترجمات يحيى حقي (ج١) (ميراث الترجمة)	-٩١٢
يحيى حقي	مسرحيات مختارة	ترجمات يحيى حقي (ج٢) (ميراث الترجمة)	-٩١٣
يحيى حقي	ديزموند ستيوارت	ترجمات يحيى حقي (ج٢) (ميراث الترجمة)	-٩١٤
منيرة كروان	روجر چست	المرأة فى أثينا: الواقع والقانون	-٩١٥
سامية الجندي وعبدالعظيم حماد	أنور عبد الملك	الجدلية الاجتماعية	-٩١٦
إشراف: أحمد عثمان	نخبة	موسوعة كمبيريدج (ج١)	-٩١٧
إشراف: فاطمة موسى	نخبة	موسوعة كمبيريدج (ج٢)	-٩١٨
إشراف: رضوى عاشور	نخبة	موسوعة كمبيريدج (ج٣)	-٩١٩
فاطمة قنديل	چين جبران و خليل جبران	خليل جبران: حياته وعالمه	-٩٢٠
ثرثا إقبال	أحمدو كوروما	لله الأمر (رواية)	-٩٢١
جمال عبد الرحمن	ميكيل دى إيبالتا	الموريسكيون فى إسبانيا وفى المنفى	-٩٢٢
محمد حرب	ناظم حكمت	ملحمة حرب الاستقلال (شعر)	-٩٢٣
فاطمة عبد الله	كريستيان دى روش نويلكور	حتشيسوت: عظمة وسحر وغموض	-٩٢٤
فاطمة عبد الله	كريستيان دى روش نويلكور	رمسيس الثانى: فرعون المعجزات	-٩٢٥
صبرى محمد حسن	تشارلز نوتى	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (ج١، ج٢، مج١)	-٩٢٦
صبرى محمد حسن	تشارلز نوتى	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (ج٢، مج٢)	-٩٢٧
عزت عامر	كىتى فرجسون	سجون الضوء	-٩٢٨
مجدى المليجى	تشارلس داروين	نشأة الإنسان (مج١)	-٩٢٩
مجدى المليجى	تشارلس داروين	نشأة الإنسان (مج٢)	-٩٣٠
مجدى المليجى	تشارلس داروين	نشأة الإنسان (مج٣)	-٩٣١
إبراهيم الشواربى	رشيدالدين العمري	حدائق السحر فى بقاتق الشعر (ميراث الترجمة)	-٩٣٢
على منوفى	كارلوس بوسونيو	اللاعقلانية الشعرية	-٩٣٣
طلعت الشايب	تشارلز لارسون	محنة الكاتب الأفريقى	-٩٣٤
علا عادل	فولكر جيهارت	تاريخ الفن الألمانى	-٩٣٥
أحمد قوزى عبد الحميد	إد ريجيس	بيولوجيا الجحيم	-٩٣٦
عبدالحى سالم	أحمد ندالو	هيا نحكى (قصص أطفال)	-٩٣٧
سعيد العليمى	بيير بورديو	الأنطولوجيا السياسية عند مارتن هيدجر	-٩٣٨
أحمد مستجير	ستيفن چونسون	سجن العقل	-٩٣٩
علاء على زين العابدين	مجموعة مقالات	اليابان الحديثة: قضايا وآراء	-٩٤٠
صبرى محمد حسن	أى كوينى أرماء	الجماليات لم يولدن بعد	-٩٤١
وجيه سمعان عبد المسيح	إريك هوبسبوم	القرن الجديد	-٩٤٢
محمد عبد الواحد	مختارات من القصص الأفريقية	لقاء فى الظلام	-٩٤٣
سمير جريس	پاتريك زوسكيند	الكونتراباص	-٩٤٤
ثرثا توفيق	چان چاك روسو	احلام بقتة جوال منفرد (ميراث الترجمة)	-٩٤٥
محمد مهدى قناوى	ميشيل ليريس	الزار ومظاهره المسرحية فى إثيوبيا	-٩٤٦
محمد قدرى عمارة	برتراند راسل	ماوراء المعنى والحقيقة	-٩٤٧
فريد چودج بورى	رونالد أوليفر وأنتونى أتمور	أفريقيا منذ عام ١٨٠٠	-٩٤٨

٩٤٩-	مقبرة الصدا	أندرية فيش	نافع معلا
٩٥٠-	في علم الكتابة	چاك بيريرا	منى طلبة وأنور مغيث
٩٥١-	الانهاام (رواية)	فريدريش دورينفات	عماد حسن بكر
٩٥٢-	العبد ومصرحيات أخرى	أميرى بيركة	تعيمة عبد الجواد
٩٥٣-	مختارات من الشعر الإسباني (ج٢)	نخبة من الشعراء	على عبد الرؤف البعبي
٩٥٤-	السطر الاجتماعية السباسة للتربية في عهد محمد مر	فرد لوسون	عنان الشهاوى
٩٥٥-	الطب والأطباء	سيلفيا شيفواو	ماجدة لياظة
٩٥٦-	نعم، ليست لدينا نيوترونات	أ. ك. ديونى	سمير حقا صادق
٩٥٧-	الحركات الاجتماعية: (١٧٦٨-٢٠٠٤)	تشارلز تلى	ربيع وهبة
٩٥٨-	أصوات على هامش العرب	مريام كوك	صلاح حزين

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٧٢ / ٢٠٠٦

تقوم هذه الدراسة بمهمتين في آن واحد:
التعريف بمجموعة جديدة من الكاتبات
الغربيات اللاتي تجمع بينهن خلفية مشتركة
هي كل من بيروت، والحرب اللبنانية؛
والمهمة الأخرى هي دراسة الأدب العربي
الحديث، خاصة ذلك الأدب الذي يتناول
تلك الحرب، وذلك من وجهة نظر النظرية
الأدبية النسوية المعاصرة. والمهمتان غير
متساويتين؛ فالأولى استكشافية ومتشعبة
والثانية تحليلية وشاملة، إلا أن الثانية لا
تصبح ذات قيمة إلا حين يتم تأمين الأولى.

اصوات علي هامش الحرب_الحرب

Price: 17.00 L.E.

